

كتب الأرض المفقودة

أفنان القاسم

كتاب النسر:
ولأن الجحيم لن يبقى اللعنة

■ ولأن جحيم اليشب لن يبقى اللعنة يا ملكة الورد ونور العقل. هكـذا كنت تقولـين للنمل وللظلال. ويـوم أن قتلوا أبي، وأخذوا النَّعْل والموج، نظرتِ إلى الوراء نظرة حقل الى قمحه الـذي التهمته كتـائب الجراد، وقلتِ لن يـدوم الفراق طـويلاً متى كبرت. ولم أعد اليـوم طفلاً، لكن رؤد الغـربة لكـل العهود المـوت والإشارة امتـدت رغم أنك تصرين عـلى ما قلتـه لي لما كنت صغيراً، إن الفِراق متى كبرتُ لن يدوم طويلاً. وهذا ما لم فهمه النسر في عمي بعد أن تزوجك، ما لم يشأ فيهمـه. في الظاهـر، كان يريد أن يسترك وأولادك لأن أبي مات في الحرب، وفي الباطن، كان يـريدك لأنـه يشتهي سوراً ينهـدم في خاصرتـك، فكيف وثقت برجل خان جدي يوم باع حصتـه، ولكلنا حصـة؟ لم يكن ذنبك، لم يكن ذنب الثعـالب، كان ذِنب النسـور، فالمحنـة قد كانت أقوى منّا كلنا، وكان العقاب أن نصعد في الليل الدامس سبع سنين أو سبعين سنة، والقمر المعذِّب كان قمـرنا، فـأنشأنـا نبحث في الأرض عن التي صارت الفكرة المدمرة، فصب من جباهنا العرق، وحط في كواهلنـا التعب، وجرفنـا طوفـان الهلاك، وأنتِ رُحت تنادين في الطرقـات، فلم يشأ أن يسمعـك أحد، أحـد لم يشأ أن يصغي إليـك لا من الطير ولا من البشر، ورحت ترسمين بعض علامات في الطين، كانت تمحوها أمطار الشتاء، ولم تكـوني تعرفـين الطريق إلى الحجـارة، ولا تقرأين أن مـا فيها انعكاس الامارة، كـان الحرام طـريق السيف إلى قمر السمـاء السـاخـطة، وبريق اللذة في العيـون العمياء، وكـان الندم مستقبـل

الدمعة المالحة، فأردتِ أن تأتي إلى مخيمنا الجحيم بالرحمة على جناح حمام أبيض من فحم، ولم أكن أملك لا يأسك، ولا إرادتك. كان برد الشتاء يعصف بقلبي، وبنجمي، فبقيت أهلك، وأعرق، وأتعب تعب الهارب من قدره الجبار، ولم أجرؤ على دخول الحرب القادمة لا ريب، كنت أبحث عن نسر الماضي، وعن النسر في الماضي السحيق، كنت أبحث فيه عن مخلب ونباح كلب صرعه المخلب المجرم قبل أن يرفع رأسه تجاه ظل جدي الذي بقي يصيح ويصرخ أن أمنعهم قبل أن تقتلهم الفكرة المنقذة، وحرام عليهم الدم الراعف للقمر القتيل.

كتاب السيف:

أتذكرين ذلك اليوم الذي لن تنساه الرياح ؟

أتذكرين ذلك اليوم الذي لن تنساه الرياح ولا الفصول؟ يوم صاح جدي في وجه السماسرة مقسماً أن يقتلهم إذا ما عادوا إليه بالمخلب الكاسر في الصباح الحزين؟ تذكرين جيداً، فأنا أذكر ذلك على الرغم من أني كنت صغيراً، وأنا أذكر ذلك على الرغم من أني صرت كبيراً. السنون تمضي، لكن حكايات مثل هذه لا تمضي. عندما ذهب السماسرة سأل جدي عني وبدنه يرعش سيفاً مغضباً، ليلمس الفرع النابت من نسله، وتذهب رعشات السيف الغاضب في بدني. وضعني في حضنه، والكلب الذي أحبه مثل ابنه يحوم قلقاً من حوله.. وتركني أعبث بشعره، وتركني أعبث بلحيته. شعره الأبيض كثلج الصباح، ولحيته البيضاء كعشب الرابية، إلى أن جعلته يبتسم كل ذلك الابتسام، فقفز الكلب سعيداً، ثم نهض جدي، وذهب بي إلى الحقل حيث يعمل أبي من الصباح إلى المساء، والحقل ثدي أخضر ينبض بعرق وجهد المخلبين الحنونين اللذين دوماً يعطيانه. وعندما سأل جدي إلى أين ذهب عمي، قال أبي ذهب ليعين جارنا في حفر الآبار. ولم يعلق جدي، بل راح ينظر من حوله ملياً، والقرية صامتة، فهدة، هادئة، فكأنه يريد في قلب الهدوء الشامل هذا أن يتأكد من أن الأرض ليست حلماً. رأى كيف تشتعل الروابي بالألوان والأقواس، وكيف تتقد في صدورنا جمراً وعناقا. وقتها، دخن جدي كثيراً. أكثر من عادته؛ ثم همس في أذني كلمتين ما زلت أذكرهما، قال لي: كل هذا لك متى كبرت. الحقل والبيارة والانتظار. وسقاني عصير البرتقال.

في المساء، عدنا معاً أنا وأبي وجدي وسقوط النهار في البحر الأبدي، وعاد جدي يسأل إلى أين ذهب عمي ذاك المغضوب عليه، فأعاد أبي ما قاله في الصباح، لكنه كان يكذب على جدي الذي اعترف له بعد يومين طويلين بطول سنتين بكل شيء، قال له إلى أين ذهب عمي فعلاً، فانزوى جدي حية عجوزاً، ومرض بعدها، ومات بعدها، وعندما كبرت قليلاً، عرفت أن عمي ذهب ليعمل مع الانجليز، وأن هؤلاء مع شياطين جهنم يعملون في صناعة ملائكة ترضيهم ولا ترضينا، وإلا كان السيف بيننا وبينهم، فاستل عمي السيف الذي قالت عنه الخرافة إنه سيف القدرة على اذلال المغضوبين، وصارت في الليل تمضي ببابنا قوافل ومشاعل ومرايا معتمة توغل فيها الطرقات، بعضها يصعد إلى جهنم، وبعضها يهبط إلى جنة جدي السفلى، الأعلى من هضاب الكرمل، فسقيتنا يا أمي الماء لئلا يجففنا الخوف، فلا نغدو هياكل طيور، ولا يقذفون بعظامنا إلى المجمرة، فالنار جرم، والنهار من غير جدي الذي مات غير نهار، وأدهشني برق السيف في الظلام المفيض، وظننت أن لا نهاية من بعده، ولا بداية من قبله.

كتاب البندقية:

وكنت تقولين لي الفأس صديقتك الوحيدة

وكنت تقولين لي الفأس صديقتك الوحيدة بين كل هذي الصقور والنجوم، لكن طموح طفولتي كان أكبر، فجعلت من الفأس عاشقة والمحراث وحصاننا الأكحل، إلى جانب أني كنت صديقاً للصغار، وللكبار الذين ظلوا صغاراً.

أتذكرين يوم كنا نجتمع في الحقل والطير وباقي الفلاحين؟ كنت أنتقل من ذراع لذراع إلى أن أسقط في حرارة ذراع أمين. ذاك الفلاح الأكبر! يوم مات جدي قال لي جدك لم يمت كالجذع، كالصرخة، كالبسمة، وأخذني إلى مكان بعيد. أذكر أنا مشينا كثيراً، وأنه مكان بعيد. قال لي سنتفقد معاً كنزاً ثميناً، فتلون خيالي بشتى الصور. وعندما حمل بين ذراعيه البندقية وانتفض بها وانتفض الجسد، فهمت ماذا يعني لأمين الكنز الثمين، ولم أفهم وقتها ماذا تعني البندقية. قال لي هذه هدية. سألته من أعطاك إياها؟ قال لي جذع السنديان. وابتسم بقوة، فذهبت عني كل الأحزان، وقال لي أعرفت لماذا لم يمت جدك الآن؟ وبعد أن خبأها بعناية، أخبرني أن لأبي أختاً مثلها، وسيأتي يوم يخرجون فيه البنادق من مخابئها. ذاك يوم قد أتى.. وأتى قبل اكتمال الحلم حلم أم كابوس حلم أم جحيم خيانة الشجر للحجر ووفاء الشوك للتين! كان أمين لا يعرف غير الذي يعرف، وكان سعيداً لأنه لا يعرف، ولأن المعرفة جهل الجهالة في ذاك الزمن الذهب أو عذاب المعذبين، وكان أمين قد جعلني الأمين على الأمانة، فكفى الحلم الذي صنعه في لبي الأفيع من سفح يلين على ايقاع الهمس وليد الريح الرضيع. لم أنم في تلك الليلة، وبعدها لم أنم مثلما يوجب النوم في كل الليالي الباقيات من عمري، عدت صبياً مهموماً بصور البندقية، وعدت صبياً مغرماً بمريم المجدلية، فتركتني الطفولة أو أني تركتها قرب ثدييك لتحميها مني، ولما أفزعك شكلي، قلت لي يا أمي عسى أن لا تكبر قبل الأوان، عسى أن لا ◄



تتركني بعد أبيك الذي سيتركني دون أن يفي بوعود العودة، وبكيتِ، فلم أفعل شيئاً، ولم أعد أفهم معنى الدمع.

كتاب البشر:
وكن أنت كيفما تكون غير سيف لا يعرف الدم

وكن أنت كيفما تكون غير سيف لا يعرف الدم أو جسد لا يخشى العناق، ولا تدعني للوحدة أو للندم بعدما عرفت أن على هذه الأرض ستموت بشر، فلا تذبحن قرباناً بعد أن سقتها من دمها، وأن على هذه الأرض ستقوم البشر، فلا تقتلن ثمراً بعد أن رعتها من يدها عنباً وكمثر، وأن على هذه الأرض ستقتل بشر بشراً أخرى وبشر أخرى ستقتل بشراً في يأس العنب وأمل الدم بعد سبع سنين أو سبعين سنة.

كانت هذه كلماتك أيها الألم الذي ليس قناعاً والذي أدفع من أجله دم وجهي مداداً، فلولا خيانة القمر في تلك الأيام لما عرفنا الآلام. أتانا عمي في حلته الجديدة، شاويشاً انجليزياً بمسدس وعصا، وبصحبته بعض اليهود. كان يريد أن يبيعهم من الأرض حصته للقبور، وباعهم حصته من غير الحصص بعد أن أطلق الرصاص. أراد أن يقتل أبي، فقتل أمين. وكنت أعرف أين خبأ أمين البندقية، وكنت أذهب كل صباح لأصبح على البندقية.. فلا أنا ناكر، ولا أنا نكير، ولا أنا خادع، ولا أنا خديع. إني أفي بالوعد، وأقدس العهد، وأقدر الخطب، فأرداً عن قمحةٍ هول دمار جحافل نمل، فلست الجبان مثلما قالوا، ولا الجبن قمر لون رسوم الماء، لا ولا النذالة نجمة لبل سيوف الحطب.

وقالوا غير ذلك إنّا بعنا الأرض لشرهنا، وتوجبت رشوة كل كبير عائلة منا، وعلى حدة، ثم أخذت بصمات سكان القرية كلهم بمن فيهم الأطفال والبهاليل والقردة.

وقالوا أيضاً ما نسيته الآن، وما سأذكره إن تذكرت في كتاب الوردة.

كتاب الحصان:
وعندما انطلق الأكحل تكحل الليل مثل امرأة

وعندما انطلق الأكحل تكحل لليل مثل امرأة تتحضر للارتماء في حضن يتشوق للتدمير السعيد، وامتلأ الكون بايقاع الحوافر والصهيل. كان الانجليز قد انتشروا بحثاً عن أبي بعد أن امتلأ الكون بايقاع الحوافر والبنادق، وجاؤوا إلى قريتنا، جاؤوا إليك يا أمي الأم والعلاقة.. سألوك عن الرجل الذي يطلق الرصاص على الدوريات إذا كنت تعرفينه، وسألوك عن العبارات النارية التي تضيء كالشهب عندما تنطلق من بندقية الرجل إذا كان لها معنى. وحاول أحدهم أن يلمسك، فيعتم النهار في حقلك، وحاول أحدهم أن ينثر جديلتيك، فيختصر الليل في شعرك، وحاول أحدهم أن يجعلنا غرباء عن ظلالنا، فيسلبنا ظلك، لكن القرية وقفت معك، وغادر الانجليز بيتنا مهددين. بعد أيام، أتى عمي، وقد خلع حلته العسكرية، لكنه احتفظ بمسدسه وعصاه، وقال لنا إنه الآن الساعد الأيمن للمفتي، وهو قد ندم وتاب، استغفر واستعفى، وطلب يدك، فجنّ جنونك، إذ كيف يطلب يدك، ونحن لا نعرف إذا ما كان أبي حياً أم ميتاً، ورددته على أعقابه خائباً.

كنت قد حملتني بعض الزّاد، وطلبت مني أن لا أتأخر، وأن أكون حذراً. كان أبي ينتظرني خلف الرابية قرب الأكحل، فاستقبلني الأكحل بالصهيل. جمعني أبي كالصيف بين ذراعيه، فهبت في أنفاسي رائحة العشب الجاف، والتراب الأحمر. كانت الشمس قد لفحت وجهه، فغدا نحاسياً. والريح قد لسعت ساعده، فصاحت بالعنفوان. وكانت قبضته لا تغادر أبداً خصر البندقية. طلبت إليه أن أبقى معه في ظلال الحجارة، فال إني وحي ضوء لما يزل صغيراً. وهناك أنت يا أمي، وهناك أخوتي من الثعالب الرضيعة، فكيف نترككم دون رجال! هكذا قال أبي، وهكذا سمع الحصان. بعدها، صار لي قلب الرجال. بحثت عن روزالي، فلم أجدها، وامتلأت عيوني بالغرباء.

كتاب الدمع:
وبقيت عيناك جميلتين رغم سكر البكاء

وبقيت عيناك جميلتين رغم الدموع وسكر البكاء. كانت براءة طفولتي قد صادرتها الدموع والسيوف، فأحس على الرغم من الجروح فيهما بعضاً من أروع كوابيسي. ونحن نتمزق بين قوافل الراحلين من جحيم إلى جحيم، أتاك عمي، ولغب حتى ركع، وقال أقول لك أن تقبلي أو أذهب إلى الأبد أن تتزوجيني! وكساك بالنقود وبالوعود. وفي هذه المرة، كنا نعرف أنهم قتلوا أبي، وإلاّ



فكيف عرفنا الطريق إلى «حنان» العرب؟ التفتِ نحونا، وأنتِ تنظرين إلينا بعيني ذئبة رحيمتين، وبكيت، وتنهدت، وثنيت رأسك إلى حيث يكمن الوطن، فقال عمي سأعيده لك، فقط أعطيني يدك، وأعطيني فرصة. أعطيته يدكِ، فأخذها، وعندما أخذوا الوطن، اعتبرك تعويضاً، وضاعت الفرصة.. فلم يبق لنا ما نبقيه غير أحلام الجثث، كان الليل قد سقط علينا برتقالاً أسود، ومن عصيره سقينا الخيول الميتة، فنهضت، وتحولت إلى خيول صغيرة بحجم الفراش لا تقدر على حملنا ولا تقدر على الطيران، وانسحقت كالنمل تحت أقدامنا. ورحنا نبكي عليها في الليل، والليل يقهقه بحلق عمي الشارب للدم في كوب حواري الماء، فأين الدم؟ وأين الماء؟ وأين أنت وأنت دمي القادم؟ أين خطوتك الى النهار المجرم؟ لكنه نهار يوم أسود من سواد عيني حبيبتي روزالي التي تحب البحر مثلي، فبكيت عليها، وبكيتِ عليّ، وبكينا دمعاً مالحاً ما أحلاه!

كتاب الضرير:

وكنت تعرفين أن روزالي ماتت

وكنت تعرفين أن روزالي ماتت قبل الدم بكثير. أتذكرين يوم منعتها أمها التي ليست أمها أن تلقاني؟ يوم علمتها أمها أن تكرهني؟ قتلت أمها فيها الطفولة لتكبر بلا طفولة، وغزتها بالموعظة الدميمة كأن الهداية أن نسير في طريق يزرعه الشعراء الأغبياء نرجساً وقصيدة، وكأن الهداية أن لا نكون نفسنا الشقية.

وكنت تعرفين أن روزالي ماتت قبل اليوم الذي ماتت فيه، وبعد أن سكت صوت طفولتنا سنين وسنين صعد صوتك في الجحيم الأخرس، فعمي قد هجرك بعد أن امتصك كالمحار، وصار حذاء للنظام، والناس من حولك أولئك الذين انتظروا بدأوا يتذمرون ويتململون. كان صوتك صوت الخبز بعد اقتسام الرغيف لأول مرة، لكن الوحل أقوى، والعصا في قبضة عمي أيضاً، فأسكتوك مثلما سيسكتون بالمدافع غيرك في وهران، وأنا من ظننت أسمع في صوتك طفولة روزالي تنادي طفولتي، وأنا من ظللت أسمع في صوتك طفولة الريح العاتي وشباب القمر الجريء وشيخوخة الملاك الرضي. فتساءلت عن زمن ضيعه القلم في الكتاب، وأخذت أبحث بين سطوره عن حكاية القتيل الذي لم يمت، وإذا بالسطور تنفتح، ويخرج منها رجل يشبهني، وبعد أن نظرت إليه مثلما أنظر إليّ في مرآتي، ارتدى وجهي، وارتدى جسدي، وارتدي عقلي، وأخذني بدل أن آخذه إلى السطور ثانية ثم أغلقها بعد أن أدخلني في الحكاية، فرحت في عالم غريب أروح بين أرضه وسمائه، وقد حطت أرضه في سمائه وسماؤه في أرضه، وغمرني نور موشح بالسواد، وموشح بالذهب ولون الزجاج، وأحسستني أشف حتى صرت ضربة برق في عيني ضرير من الأرجنتين راح يقرأ في الكتاب عني ليسترد نور البصر، وكلما رآني أكثر كلما شف وجودي أكثر وكلما لم يعد ضريراً، ورأفة بي وبالنار لم يواصل الضرير القراءة، فتركني أعيش بين السطور، في عالم الحكاية، وتركه يعيش بين العيون، في عالم الفناء الحي أعمى.

كتاب الصليب:

ووعدتك ألا أكون خاطئاً قبل أن يأخذني المسيح في حضنه

ووعدتك ألاّ أكون خاطئاً أنا الخاطىء مرتين قبل أن يأخذني المسيح في حضنه. مرة عندما أبقيت بندقية أمين في مخبئها، ومرة عندما زوجتك عمي. وكان العقاب أن أتجول في أرجاء الأرض أكثر من تجوال اليهود في الخرافة، وأن أبحث طويلاً عن المهدي القتيل والمهدي القاتل. والآن، ماذا عليّ أن أفعل من أجل أن ألقاهما لموتك؟ عتبات البؤس اهترأت تحت قدميك، وقدماك صامدتان مثل ظلفين لوعل بقوة اله يحتمل الاجرام. وأفواه أخوتي كبرت، وهي تطلب رغيفاً أكبر من مدينة عربية مفتوحة للمغول من الجنود. ولكن ماذا عليّ أن أفعل لأجد المهدي القاتل لك؟ أبحث أحياناً، وأحياناً لا أبحث، فالحكمة أن لا أتوقف عن البحث.

لكن الحكمة لا تنفع في عصر لم تبق في ضميره الميت إلاّ المحكمة. حملت يا أمي صليبك الدموي الأجمل من كل الصلبان، وسرت في طريق الجلجلة الأخضر الزنبقيّ، فلم يعرفوك كاهنة مثلما لم يعرفوا المسيح نبياً، وزعموا أنهم لا يرون من دكانهم إلا مشعبذين يقومون بالألعاب في ذات المغامرة التي صارت قديمة. أيتها المرأة الصامدة في أرض البؤس اللذيذ! كيف أجد لك المهدي القتيل؟ بدأت أحس الشيخوخة في جسدي دون الحكمة، فلأمتد إليك، عسى أن تنفخي في قلبي عزم المحكمة.

وصرخت في وجه عمي الدميم أن ابعد من هنا وإلا قتلتك مرتين وثلاثاً وألفاً وثلاثين، فلا تنهض من بعدك عصاك، لكنك ◀



مسكتني كالذئبة الجبانة، وذهبت بي إلى خارج المخيم على عتبة جهنم، وقلت لي لن تقدر على شيء معه، فهو وحش الذل البهيّ. فسألتك أن لا تبقي على عهدته، وأن تطلبي الطلاق، فلم توافقي، لأنه الاخلاص، على الرغم من أنه تزوج من ابنة سيده. وكان عليّ في اليوم التالي أن أهبط عتبة جهنم إلى سراب الوجود، وأزحف زحف ثعبان أسود يكفيه ما تحمل.

نعم، يكفيني ما تحملناه معاً ويكفيك! عمي قاتل أبي وسيد الثدي الذي أرضعني. وعندما أردت أن أكون قاتل عمي، ذكرتني بأخوتي من الثعالب الصغار، وقلت لي إنك مريم العذراء التي تحملت الكثير، فقط يا ليتك تسرع إليها بوجود السراب، وبدواء الانتحار، يا ليتك تعلم أن صبرها لن يدوم طويلاً، فهي ليست أيوب الذي تحمل عذابات جراح تنطق بقبح الوجود. بينا أنت أيوب العظيم يا مريم النساء الذي تحمل ما تحملته من سنوات نرجسهم القاتل، فتنبي. وكان ذلك سبباً آخر يدفعني إلى مغادرة الجحيم إلى الجليد، ولأكون حراً، فهل سأكون حراً؟ وعملت من أجلك فقط ولأجلك وليس من أجل ولأجل قوة أخرى غير قوة الليل في عينيك، وتبصرت بك في الظلام الشديد، فلا تكون الاقطاعية حلاً لنا، ولا اليهودية، لا ولا إمامة الضريح. لكني لا أجد المهدي القاتل ولا المهدي القتيل لينطقا بالحقيقة، وليعبرا عن ذلك بالفعل.

كتاب الجدّ:
وعندما رآها تبكي سألها عن أمرها

وعندما رآها تقطع الطريق عليه وتبكي سألها عن أمرها، فأخبرته أن قرينها قد أبعدها عن حضنه عنوة، فما هجرت بيتها ولا هجرته، فسألها أن تكون أخته، وأن تأتي معه إلى بيته، فلا تهجره إلاّ متى أرادت وإلى من تريد. وقالت له إنها من دين اليهود، فلم يرجع عن كلامه، وقالت له إنها من دين النصارى، فلم يرجع عن كلامه، ولما قامت وصلت قامتها إلى السماء، فرجع جدي خطوتين إلى الوراء، ثم راح يجري فزعاً وفرقاً، وهي من ورائه ترميه بحجارة تلتقطها من أعتاب الغيم.

كانت هذه من حكاياته، ذاك الجد الذي قتلته الأرض لكثرة ما أحبها، ولكثرة ما دللها. تذكرينه ذاك الجذع بشعره الأبيض، ولحيته البيضاء، وابتسامته البيضاء العميقة.. كانت الأرض عشيقته التي ما كفّت السعلاء ضمان الغرام إلى أن قتله غرامها. فقالوا وحشي هو، وأرضه أيضاً وحشية، لا تنهض فيها إلا أعمدة الرماد. وهو قد كرهها، وخربها، أو تركها مثل ثور لا يفهم كنه الاعتناء. تستلقي بانتظارهم منذ ألفين وثماني وأربعين سنة ليعودوا، ويصلحوها، ويسكنوها، هكذا بكل بساطة كل السذجاء، ولينقلوا للأرض القديمة المؤسسات الجديدة وعناقيد عنب النار. وأصبح كل واحد منهم ضليعاً في علم الآثار، وأساطير القضيب العربي العتيقة، وعلامات أظافري المغتصبة لجسد حيفا التي لا تمحي.

وكان منا أن أعدنا بناء الحجارة بعد أن هدموها، تلك التي أعطت الحياة لكل الناس، والموت، وشراسة الورد، فأماتوا جدي عندما أخذوا من الورد اللطافة. أنت التي زرعوا قدميها في الوحل لأنها زرعت الورد باقات، فمزقوها، وما شاؤوا أن تكون حياتك، ما شاؤوا أن تكون حديقتك، وما شاؤوا أن تكون فلسطينك التي نشاء أن تكون قبراً أو وَتِينا ممزقاً في الكف.

كتاب الوردة:
وإلا كيف يمكن أن يبعث حوت من العدم ؟

وإلا كيف يمكن أن يبعث حوت من العدم فلا يسمع به أحد توحش أو تحضر؟ أنت ترفعين قدمك من الوحل رويداً رويداً، وترفعين رأسك إلى أعلى، إلى قمة لا يصلها جناح، وعما قليل ستصلين إلى السحاب، لكن السماء أعلى من السحاب، والوحل محيط. أنت ترفعين قدمك من الوحل رويداً رويداً، وأنا أرفع صوتي هاتفاً: إلى الموت هذا الزمان الأعته، فلا أحد يسمعني في صدور الزنك والعفن سواك.

كان الثوار قد عادوا بأبي جريحا، ودمه كالشعلة في الليل يضيء لهم كفن الطريق، فلم يتركوه من ورائهم ليقوم المحظوظون بعدم قتله لهم بطمره. أتوا به إلينا، فأخذناه الى المقبرة دون نعش. وقال لك أحد الفلاحين، قبل أن يكسر البندقية، إن أبي قاوم كأحسن ما يقاوم العنيد من الذئاب، وإذا لم تسقط القرية، فلأنه قاوم كأحسن ما يقاوم الطريد من الذئاب، ولم يلتزم «بالأوامر» التي التزم بها الصمت. وعندما سمع أهل الجحيم الحكاية بدأوا يبتعدون عنك.. كانوا يخشون القمر الصاعد من الدم إلى الدم، وقد بدا على جباههم شك كبير. وأخذنا نحبل بالوهم، فلا نشتم عبق وردة، ولا نحفر قبراً. وقلنا في سرنا الشيء الكثير عن أبي الذي مات دون نعش، وعنك التي تحملين نعشاً دون ميت. وفتحنا الكتاب عن وردة الضوء التي ستصير بعد أن كانت قلباً للشاعر، وهذه قصتها التي تذكرت لحظة أن تذكرت ما نسيت ذكره في كتاب البشر مما كانوا يقولونه عنا..





كانوا يقولون إنّا لو أحببنا أرضنا لما كان بوأحد أن يطردنا منها ـ وهذا ما رددنا عليه في كتاب الجد وحكاية جدي مع السعلاء ـ وإنا هربنا دون سبب من الأسباب ـ وهذا ما لا يقبله العلق الذي لو أطعمناه الجراح هناك ليكبر ووعود العروش ـ وإنّا مثل خنازير الهند ميدان للتشريح الحيّ والتجارب ـ وهذا صحيح بعد أن صارت بيوتنا مختبرات العالم ـ وكانوا يقولون إنّا لا نملك سوى القليل من الأشياء لنعيش من أجله وأقل من ذلك لنقاتل في سبيله وليس هذا رد فعل عاشق أرضه أو كاره قمره، فلم يقرأوا غير كل القصص التي سقتها في هذا المجال، شعر العاشق الذي عاش قلبه بعد أن مات وظل ينبض في الجسد المسجى ورأسه يحفر في الفضاء، فنبتت وردة زرقاء وحمراء، وراحت الوردة تكتب القصائد عن النحلة والموجة والأصابع المخضبة بحريق الرمان، ثم كتبت عن جذرها الأسود، وعن نجمة صفراء وخضراء، وقالت في صحراء العرب أحلى أشعار الاغريق الأقدمين، وفي بحار الاغريق أحلى أشعار العرب الأحدثين، فحقد على الوردة كل شعراء المشانق وهجوها ثم هجموا عليها واقتلعوها واقتلعوني معها بعد أن أعطى عمي مكافأة عظمى لمن يكتب عني أتعس قصيدة لأسعد عود، وكانت قصائدهم كلها أتعس من قمر رديء وقميص مخطط، وارتقوا جميعاً على سلالم حرب البسوس.

كتاب الوردة وكتاب الدم:

سيصب المطر عما قليل والدم

سيصب المطر عما قليل والدم، ولكننا لن نعود إلى البيت بسرعة، فعلينا أن نجرف الوحل أولاً، وعدا عن ذلك، لا بيت حقيقي لنا. عشاق الأنقاض أهل الحضر والحضارة هدموه لتتسلل فيه ريح عنيد تصفر وتصرخ وتطرب لا لتنبىء بالمطر المالح الذي سيصب عمّا قليل، وبالدماء الزلال التي تجري أو التي ستجري، فها هم يصمون آذانهم عن كل شيء، ويوصدون عيونهم من أمام كل شيء، أن تجرفي الوحل أكبر أجل، وأن يأتيك الأجل قبلة. لكنك تنتجين الصمود ورداً أزرق وأحمر وأسود يوماً عن يوم لا الكباريهات وكرتات البوستال من طنجة الإمام الى طهران الأئمة. والعذاب في قلبك عظيم من أجل مخالبي الأولى لا من أجل حكماء روما أو في سبيل جسد آخر غير جسد حيفا. وإذا ما جاءك الموت من أجل دم أنفقته، فستستقبلينه بمهرجان الموت والضوء.. وليس هذا سر الأسرار، ليس هذا ما لايفهمه الحالمون من الثعالب الصغار. آه، يا أمي المليكة! أين ألقاه ذاك المهدي المصمم؟ أبحثي عنه معي، وإلا غدا وجودنا انعكاس العودة الى العودة، وحققنا لهم ما أرادوا لنا أن نكون قبل أن نكون، قافلة الذهاب إلى الذهاب.. فأين ألقاه في جزر شديد، وليل مديد، وسماء لم نعد فيها نتبارى، وقد غاب القمر، وأغلقوا علينا السر الفاضح؟ فيا بحر الدم الذي نريده بحراً مفيضاً، أجرف مراكبنا إلى الشاطىء الذي سنذهب إليه من الكتاب الآن، والذي ذهبنا إليه في الحقيقة غداً!

كتاب الوعول:

أيطاردني عمي حيث حللت في الخرافة؟

أيطاردني عمي حيث حللت في الخرافة؟ أيمكن لقواه الشيطانية أن تضرب في الأرض كالبرق الأسود مصاحباً العاصفة؟ في الجحيم عرفنا بكل زبانيته، فأخذنا حذرنا منهم، على الرغم من أننا لم نفعل ما هو حرام أبداً. وأعدنا لك أن لا فائدة من التوحش معه بعد أن تزوج من ابنة سيده الغرام والانتقام، واطلبي الطلاق، فلم تفعلي مما طلبناه منك شيئاً.. لكنك أخذت تصعدين الجبل كل يوم، وأنت تنتظرين أن يتزحزح الجبل تحت خطواتك متحركاً صوب المخيم، فيسحق أشلاءه، ويفصلك عن عمي الليل الأبيض والقمر المحاق.

وبقيت تصعيدين الجبل كلما مضت في خيالنا أمنية، فلم يتحرك الجبل ساحقاً الأشلاء، ولم يفصلك عن علاقة العار الشرعية، فغيرت الطريق، وغيرت الوقت، إذ بدل أن تصعدي في الصباح وتعودي في المساء أخذت تصعدين في المساء وتعودين في الصباح.. وتعبت تعب عملاق رضخ، وهلكت هلاك مجذاف خذلته الأشرعة، وكلت قدماك، ثم توقفت عن الصعود. ففصل الشتاء قد أتى، وقد انقذفت من الوحل بعض الوعول، لتدق بقرونها بابك. وكان منك أن أخذتها منها، وضربت بها الأرض، فماتت. وقلت لأهلنا هذه هي وليمتي إليكم. فلم يأتوا ليأكلوا، وجلسنا نأكل من لحم الوعول الحلو وحدنا طوال سبعة أعوام، واللحم يتكدس على اللحم، والدود ينبت في الأوردة، فرحنا نبني من الدود غرفاً وسلاسل، وجعلنا منه جنتنا، فأتى وعل من حيفا يقول إنه ابن عمنا الذي تركناه هناك، وراح يعبث في جنتنا فساداً، فلما طردناه اختطف أختنا معه، وجعل منها أجمل ماخور، وأبشع معبد، وكان ظباء حيفا الوقحون يتجمهرون على عتبته ليشاهدوا أشد عناق، وأدنى صلاة.

◄





كتاب الفصول:
وقلت لنا سلاحكم الارادة

وقلت لنا سلاحكم الإرادة ووحدة الأخوة الأعداء الذين هم شجر فينا، لكننا كنا وحيدين وحدنا، في طرف أنا وأنت والوعول، وفي طرف كل الوحل الذي في الآخرة. ومع هذا، فقد وقفت في وجهه كالليت الهادم للحصون. كان عمي أبو أولادك قد أتاك طالباً أن تعيدي له الأولاد، وقال إنه يريد أن يقتلع الغرسة من الأسى ليزرعها في السعادة، فصفعته أشد صفعة، وطردته شر طردة، وفي اليوم التالي للاهانة التي وردت له وجهه المذموم وضعك في سجن غير تلكم السجون. . لكنك كنت قد صفعته، وطردته، قبل أن يضعك في فصل الفناء. والآن، تجديني أرفع يدي أنا أيضاً مثل يدك سلم الله يدك لأسدد له الصفعة نفسها، ولأطرده مثلما فعلت شر طردة، لكني بين الضباع أضيع. كيف أجد لك المهدي القتيل وأنا أضيع؟ كيف أجد لك المهدي القاتل وقد أخذوا المفتاح مني ورموه في أعماق البحر السحيق؟ كيف أجد لك فصول البقاء؟ الربيع ليس لك، والخريف ليس لك. كيف أجد لك جن الصيف، والفرس العاصية للشتاء؟ كيف أجد لي مراكب الآلهة العابرين طريقهم في زمن تينه أخضر؟ كيف آتي بها إلى زمن فقد اللون؟ كيف أجد لها أولئك الملاحين العاصين في بحر الأوديسة العاصف على شواطىء دمنا؟ كيف أجد لنا بندقية أمين؟ وأستعيد ذكرى قديمة؟ كيف أجد مخالبي الشديدة؟ وأنتحر على فخذي حيفا أو أنحر غزلانها الدميمة؟

وقال الخريف إني أخلع ثوبي البني لأرتدي جلد امرأة عجوز جف وتفحم، فإن هذه العجوز هي أجمل نساء الدنيا من جسدي، وظننتها عروسي مثلما حصل معي في رواية سابقة، ولكني لم أدخل الحلم الخادع. وقاومت الغرام البديع، ولما أخذتها في أحضاني تركتني أذوب في لذة الموت والفطنة، وكان من غصني المنتصب أن انكسر في حضنها، وخرجت منه أنثى أروع ما خرج لي من نساء، وقالت لي أنا الجحيم بعد ابتراد، فاحرقني، وانثر رمادي في الفضاء، ليسقط اللؤلؤ الأبيض مع المطر الأسود في الفصل القادم.

كتاب المومس:
ولكن قلبي لا نار له ولا قرار

ولكن قلبي لا نار له ولا قرار. . سيحلم هذا القلب المعروض للبيع وعيناه مفتوحتان بطفولة لم تلوثها حيفا، فهو قلب، والواقع براز أسود. وأسألك، هل الغد قريب يا مليكة؟

وأحلم في حلم قلبي وعيناي مفقوءتان مثل عيني ملك خانه الزمان أي في الغد، ويصير الأمس أبعد من أن يتحقق. وأسألك، هل الغد قريب يا قبيلة؟

أخرجيني من دود حلمي، وذري في العقول رماد الوطنية، فقد سبقتني إلى الوقت، وعانت بدمي قدمها الذكية. وأسألك، هل الغد بعيد يا حقيقة؟

بالأمس كانت صاحبة القدم التي هي مومس مسؤولة تبحث عن زبون تكتفي به ويكتفي بها في ليلة باردة، كانت تبحث عنه في شقوق الليل العابثة به أضواء السيارات المنخفضة بسرعة الرغبة في النوم واحتراق زيت الآلة، فالسهاد جوع العصور إلى الراحة والخضوع. . فما كان منها إلا أن راحت تخلع عنها ملابسها، وتنتصب في عرض الطريق تمثال عاج لا يخشى احتضان الريح العابر، وإن كان لاسعاً، وقالت لصاحبتها إني الهة السأم. وقالت صاحبتها ها أنت انحطاط الكبرياء. وانفجرت كلتاهما تبكي، فأمطرت سماء الوقت المظلم مطراً أسود وأزرق.

لقد أمكنها أن تسأم. . كيف يمكنها ألا تسأم؟ كيف يمكنها ألا تنهض بحطام العالم وهي آخر مركب؟ وباعت سليمة جسدها من أجل رغيف قذر وغبي، ثم ذبحوها عندنا في مخيمنا الشريف، وجعلوا من دمها قصصاً وأقاويل بعد أن ركعوا كلهم على قدميها، في المحراب الذي لوثوه بمنيهم، ولما صارت مومساً راحت تتصرف بهم مثلما تتصرف بأحذيتها، فقالوا لها سنظل عبيداً لفتنتك، ولوثينا بجمالك. وفي الوقت الذي راحت تجمع فيه ورق الخريف من الحديقة لتجعل منه ثوباً وتعيد التشكيل، اتخذوا قرارهم الخسيس، وبينما لما يزل جرحها يبصق الدم عليهم راحوا يبحثون عن مومس أخرى ترفعهم وتذلهم من بين بناتنا.

كتاب الساعد وفصوله:

وأطلقوا ذات الضحكات على منظر أبي القاتل

وأطلقوا ذات الضحكات على منظر أبي القاتل، وهو يزحف أمام المقاتل الشريف والسكاكين بين أسنانه، ومرة ثانية وهو يتبعه الضابط مجبراً إياه على مواصلة الزحف بتصويب البندقية الى ظهره، ومرة ثالثة وهو على استعداد في سبيل دولار واحد أن يفقد حياته كلها منذ وعد بلفور الى وعود الهزائم. ولا عجب إذن أن يدور أطفالنا في الشوارع عارضين مضاجعة أخواتهم العذراوات وهم يشمون بالسهام والقلوب سواعدهم.. لا عجب! أما أنت أيتها الورقة، فقد تظاهر البعض ليخرجوك الى الكتاب، فضرب عمي بعصاه، وأحرق الجحيم بالجنة، وامتلأ الوطن بالدخان، وامتلأ الوطن بالرحيق.

وعندما رموا أخي في الظل الوطيء، وصلتك أنفاسه مثلما وصلته أنفاسك، وصارت له ساعدك وسادة قطن تمتد لنرمي عليها رؤوسنا في الظلام وفي الظلام. كان أخي قد مزق بطاقة التموين، وقذفها في وجه الموزع وحصتنا من نخالة القمح وسوس الفول وديدان الذرة في الأرض التي تسخر منه، فسخر منها، وطمرها في التراب كأنما هو يطمر جثة، ثم صاح بأعلى صوته: إني أدينكم الى يوم تعودون فيه. فأتت الشرطة بصحبة حوريات تغبطهن الشراسة، وأسالت الدم من ساعده المجرمة.

بلا العرب سجنُ العالمَ فيه زنزانة! وسجن العرب كبير لكنه يضيق! ويصير السجن تفاحة!

ولكنهم أنكروا عليه أن يعضها بأسنانه، فلا هي مومس ولا هي عذراء، وكان يود لو يذبح عليها شفتيه لقاء قبلة، فانتشر الخبر بين أهالي مصر الذين أحبوه. ومخروا من أقاصي النيل إليه وفي سلالهم قطفوا له عنباً وتفاحاً، فاعترض قزم عليهم الطريق وقال إني أريد كل ما قطفتم وإلا مسختكم جرذاناً، ومسخهم جرذاناً لاخلاصهم، فانتشر الطاعون في الوادي، وراح الناس يقيمون من جثثهم الأهرامات ثم يحرقونها في الطرقات وعلى عتبات المعابد، ولم يعد يسمع في الأرجاء إلا نحيب العنادل وطرقعة عظام البشر في الحرائق، وذهب الطاعون بالمراكب من مصر إلى بلاد النوبة، ومنها إلى بلاد البحيرات ومنبع النيل وأصوله، حتى أن المرض قد زحف من جثث التماسيح على جثة أفريقيا كلها.

كتاب الارهابي:

وكان الحصان يعدو كأنه السوط

وكان الحصان يعدو كأنه السوط، في اتجاه الهدف الموت الشهادة، فقالوا ارهابيٌ هو، لكن الحقل كان يفهم أي معنى تأتي به جثث الزهر في أرض الضوء القتيل.

وكان الحصان يعدو كأنه السيف، في اتجاه الهدف الموت البطاقة، فقالوا إرهابيٌ هو، لكن البحر كان يفهم أي معنى يكمن في دكنة الصباح البعيد.

وكان الحصان يعدو كأنه البرق، في اتجاه الرعد الموت رؤية العين، فقالوا ما قالوه عن بعضهم، لكن الضباب كان يفهم أي معنى تحتوي قبضة شمس مهيجة للشهوة.

ولما أرادت حبلى أن تلد في المكان الذي يوجد فيه جهاز ضغط للرّحم، فتحول دون قيصرية ثالثة، لم يعطوها تأشيرة دخول لأن في بطنها ارهابياً سيأتي الوجود ليفجره.. في الساعة الخامسة بعد الظهر في اليوم الخامس عشر من شهر تشرين الثاني.

ولما أرادوا أن أكون أباً قاتلاً، رحت أزحف والسكاكين بين أسناني، وضابطي يتبعني مجبراً إياي على مواصلة الزحف بتصويب البندقية الى ظهري، وأعطيتك دولاراً واحداً أعطوني اياه لأفقد حياتي، ففقدت حياتي، وفقدوا حياتهم.. في الساعة الخامسة بعد الظهر في اليوم الخامس عشر من شهر تشرين الثاني.

ولما أراد أن يأتي الوجود ليبكي، لم يسألك عني، ولم يسألك عنك، أنت التي أخرجته من بحر بطنك، راح يفتح كتاب الآه على آخر صفحة كتبناها لأنهم لن يعترفوا به بعد أن اعترف بهم، فما سيفعله بهم بالنار غير ما يقوله عنهم من أمام الكاميرا.. في الساعة الخامسة بعد الظهر في اليوم الخامس عشر من شهر تشرين الثاني.

كتاب الآه:

ولأنه يعرف أن هذا من أجله

ولأنه لا يعرف أن هذا من أجله سواء أكان عيناً أم شهيداً.. وعندما يقولون جئنا بالعنف لتحرير القدس، ستقولين له هذا ◄



خطئي الذي جئت من أجله، فالقدس لك مثلما هي لهم المدينة المقدسة التي تتعلمين العنف لأجلها، وإذا ما فعلت بعضه أو شيئاً من بعضه وجدت نفسك سجينة القمر الرديء الذي لا يعلم غير العنف لأجله أو مطاردة من طرف كلابه الأنيقين. . فاخلعي الثوب المحرق عنك وعنهم، وتعطري بين الوقتين بشعرات النبي الكريم، وتأملي في قبة الصخرة، ثم اذهبي في الزقاق القديم الأقدم من أول طريق في كف الدنيا، واجعليني أقول من عشقي آه العشق له سواء أكان قذراً مثل نعل أم طاهراً مثل كتاب. آه يا زقاقا ينحدر مثل نهر فضي، ويا رصيفا حجارته من أعماق البحر التي تتنهد، ويا بيتاً يكاد يسقط فتوقفه الريح على قدميه! آه يا رائحة شواء وطعم خبز ودم نبيذ، ويا بخوراً يرسم الأشكال، ويبحث عن فضاء رحب تنجو فيه من الصلوات! آه يا ليلة صيف أطللت منها على طاقة عروس تخلع عنها ثوبها الأسود في ليلتها الأولى، فرأيت محاسنها سمكاً وكرزاً، ورحت أنقط فيها رغبة، فما حصلت إلا على شوق يقتل شوقاً! آه يا الرغبة الأخيرة، وسقوط الرجال على قدميك، وتفتح زهرة ياسمين تنكسر عليها شفة نحلة تكره العسل وتحب بولي. . . . .

كتاب جارف الوحل:

وعندما خرجت من السجن أخبرك أخي مدمر الوردة

وعندما خرجت من السجن للسجن، أخبرك أخي الآخر أخو أخي مدمر الوردة أنهم إذا أرادوا أن ينادوه قالوا له يا جارف الوحل! وإذا أرادوا أن يحادثوه قالوا له يا جارف الوحل! وإذا أرادوا أن يشتموه قالوا له يا آدم قبل أن تكون آدم! حتى أنهم إذا غضبوا منه دعوا أن يسقط المطر كثيراً.

وأتى يوم ليسألك: هل «جارف الوحل» اسمي؟

فقلت لا هو اسمك ولا هو قناعك الفاجع.

هل «جارف الوحل» هويتي؟

فقلت لا هي هويتك ولا هي قناعك الساخر.

هل «جارف الوحل» قدري وصقري؟

فقلت لا هو قدرك ولا هو صقرك ولا هذا أو ذاك مسرحية من فصل واحد سيكتبونها عنك.

ثم سألك، اذن، من أنا هذا الذي أنا؟

فقلت أنت ابني الذي أنت، ودينا أختك.

فلم يكفه أن تقولي.

فقلت أنت الكنعاني المحترق.

فكسر عصا المجرفة، وتسلق الوحل اليهم ضبعاً وانتقاماً وصاح بهم: أنا التاريخ بكل من فيه، كنعان اسمي، ودينا وصفي، وقد تركت لكم باقي الأسماء والأوصاف. وإذا بهم ينقلونه من عالم لعالم في التفاحة، فلم يكف عن النباح، على الرغم من أنهم أسالوا دمه عسلاً على دمه، وكانت بداية الطوفان.

كتاب العطاء:

وأخبروك أن أخي ذاك الضبع الكنعاني مات

وأخبروك أن أخي ذاك الكلب الأندلسي ذاك الضبع الكنعاني مات بعد أن فجروا دمه نهراً يلطم مجدهم، وكان جوابك أن الموت نجمة مدنسة، والجرح وسام قذر. وأبت دموعك أن تتفجر كينابيع الجبل بعد أن شقت درباً صلداً في الصخر، وجعلت من سكر الأرض ملحاً عذب المذاق.

انكسرت بحرقة ثعلبة ليست داهية، لا لأنك أعطيته للريح، ولكن لأن القيصر قاتله. وهذه هي المرة الواحدة بعد الألف التي يقف فيها معك بوجهه المجدور وجهاً لوجه، وفي كل مرة يبدل عصا بسلاح، وسلاحاً بنصل، ونصلاً بأروع منه، ليجعلك أخرى، وأنت أخرى: تعبدين كل ما يخرج من كل أرض حي، وهو عبد ذليل لسيده. تواجهين كل ما يدخل من كل فضاء ميت، وهو وجه دموي لحقده. يضن عليك ليغدقوا عليه، ويحكم الأغلال حول يديك ليطلقوا يديه ولن يجعلك أخرى، لأنك والوطن وهمان هما كل واحد لا يتجزأ، فليجعل الوهم غير الوهم إذا استطاع، واستطاع أن يجعلك قمصاناً ممزقة وقبائل تتطاحن في حضنك الذي اخترقته السيوف، فغدوت أشرعة تقيحت بالندى والمناقير، ورأيت اليك في بشاعتك، فارتعبت على صورة لك ليست متوقعة، ولكنك كنت في جوهرك شائهة، والذباب في حضنك يطن أروع من ملائكة تغني لحناً خليعاً، وبدا عمي كالقمر

زاهياً وجميلاً، وبدا جسدك كالمدينة لأجنحة الجياد مفتوحاً، كنت المدينة وكنت الأجنحة: نعم يا أمي «فلنقتل القاتل»، هكذا صاح القتيل، ورحت تقهقهين من سذاجتي بعد أن أخذوه عنوة، وأنت من أعطيته للريح، وصار الموت نجمة قطن. وعندما ناديت، خفّ أخي الآخر الذي يصغره عاماً إليك وحقل قمح في قصيدة كلبك الأندلسي، أخذته من يديه مثلما تأخذين غير ابنك أو أخذك مني ديك مثلما يأخذ غير أمه، ثم صاح تماماً الديك الذبيح بالشوق، فرشقتك أضواء الشعاع الفحمية، وقطرات الملح العذبة. وإذا لم يدم ذلك طويلاً، فلأن عمي رماه في السجن إلى جانب أخي الآخر أخي مدمر الوردة، وأسال الخلاقون دمه، فلم يمت، ولم يفقد وعيه، ولم تفتح البوم عينيها في المساء الأزرق.

كتاب الأغنية:

ثم سحقوا عظمه ومات في العاصفة البربرية

ثم سحقوا عظمه، ففقد وعيه، ومات في العاصفة البربرية الحادبة عليه. لم تبكه مثلما لم تبكي أخاه، فانغلق النبع على قوته، وظمىء الفم. وبعد أن أعطيته للريح التي تأخذ دوماً دون أن تشكر أو تقنع، ناديت أخي الآخر في المساء، فخف الذي يصغر أخي الأول عامين وأخي الثاني عاماً وأتاك وحليب ضرع بقرة في دلوه، ثم صاح بفمه كمخلب ممزق: فلنقتل القتيل! وعلى التّو تناقل المخيم بعض الهدير. وعندما أتى عمي الجحيم لاعتقاله، وجد بعض الصعوبة في كسر السنابل العنيدة، واحتاج أن يعتقل أولا ثلاثين نجماً قبل أن تصله بحنين الحديد، وجلس وحده يتأمل وردة بيضاء، ويبكي، فقد تذكر يوم كان طفلاً، يوم أن كسر قلماً، وتذكر يوم أحب أول مرة، يوم أن كتب لها رسالة، وتذكر يوم ماتت ابنته، يوم أن مزقتها حوافر حصاننا الأكحل، ولم يتمالك مشاهدة الدمع في عينيه، راح يتمتم كلاماً لم يكن مفهوماً، فأسال الجلادون دم أخي عقاباً له، فلم يمت، ولم يفقد وعيه، ولم تغلق البوم عينيها في النهار الأبيض.

وعندما قتلوه هو أيضاً بعد أن أفقدوه وعيه، أخرجته من الأرض، وبنعلك ضربت الحجر. لم تبكي وقتها، لا لأن الينابيع ما عادت تتفجر في العقل وفي الصخر، ولكن لأن الريح أخذت والريح أخذت! هب أخي الثالث والثلاثون الذي يصغر أخي الأول ما يصغر وأخي الثاني أقل منه بعام وحقل قمح وضرع بقرة وظفر كلب في جيبه، ورفعك عن الأرض التي خونتك مثلما يرفع أمه التي غير أمه، ولم يكتف بهذه الصيحة: «فلنقتل القتيل!»، بل جمع من حوله شباب الجحيم وبعض الأقمار والشياطين وراحوا يفكرون بالطريقة، ويبحثون في كتاب الأغاني عن أغنية معبرة.

مضت مدة دون أن أبحث عن الذي سيقتلنا، وتجديني أتساءل الآن: من فينا سيجده؟ من المحظوظ فينا الذي سيجده؟ أم أنه هو الذي سيجدنا؟ سيجدنا على عتبة هوة، وفي فم صقرة، وبين مخالب شبق الأشواق. ولن يتعب في تعليمنا كيف نحذو حذوه في طريق الحجر الأطول من قدر على حافة جزر القمر الأبشع من وجوه جمال الصحراء الجميلة. وكانت في قلبي أغنية عن حقد الحنين رحت أغنيها، لكن أصواتاً أجشة راحت تطغى على صوتي وهي تغني عن الغرام المستكين أغنية العصور القادمة للقلوب الدائخة برائحة وسخ الياسمين.

كتاب المهدي:

أن تستقر أن تعود الى حضني الأدفأ

أن تستقر أن تعود الى حضني الأدفأ من ذراعي امرأة باردة من نساء المعابد. هكذا قلت لكلبك الذي هو أنا. والقر؟ قلت لي سينتهي. والوحل؟ قلت لي سينتهي. والرمل الذي لا ينتهي في صحاري العرب؟ قلت لي سينتهي، وحبي لك لا يكفي دبوراً أو حفيدة نحلة، فسخرت منك ومن استقرائك، لأني أستطيع أن أحبك من هنا وأحب غيرك معك، وأستطيع أن أفعل لأجلك من هنا ما تشائين، أن أفعل هنا لأجلك ما أشاء لأرفعك بين ذراعي نجمين يصعدان في الصيف قبل منتصف الليل من الجهة الغربية لساحة نابليون، وأن أبني فيها هرماً زجاجياً لأجلك، فلم تريدي الفهم لتشبثك برأيك، وقلت لي المهدي القتيل وجدناه، وعمك القاتل صار يرتعد كالصرصار فرقاً، فلم أفهم في البداية ما ظننته لعبة تتسلى بدمي، ثم جعلتني أفهم لحظة أن قلت لي أخوك وجده في أخيك، فأعطاه سلاحاً ليقتل القاتل، وصاح الرصاص صياح ذئاب خانت القمر وهو بدر وأخلصت له وهو محاق.

ولم أصدق أن المهدي القتيل عاد، فلم تصدقي عدم تصديقي، ولم تخافي عدم خوفي، وقلت لي تعال واشهد بنفسك على شجاعة القتيل لحظة أن يغدو قاتلاً وبريئاً، وقد تفتحت كالزهرة بالأمل، وهنا يمضي الشتاء عنيفاً، وأمواج الليل تغتصب الأزقة. هي العاصفة، لكن القوارب محطمة.

◄



وقلت لي المهدي القاتل وجدناه في ظل القتيل، فلم أفهم في البداية ما ظننته فاجعة تتلهّى بقدري، ثم جعلتني أفهم لحظة أن قلت لي أخوك وجده في أخيك، فأعطاه سلاحاً ليقتل القتيل، ولما أردت أن أرفع صورته هنا في حقول جنات الصالحين، جعلني أخوتي بعيداً في الهامش الوحيد، وأغلقوا عليّ المرايا.

آه لو تبعثين لي ذئباً لو تبعثين، ليطلقني من كتاب كتبه عني غيري لغيري، فلا أغدو ذاك السطر فيه أو تلك النقطة! آه لو تختزلين بين الأقمار المسافة، فأنا أرى ما بعد الرصاصة في يم السلام الغريق، وأرى كذلك ما ستفعله يد أخي بجباه تماثيل نطقت وقالت لها نحن انتقام القنابل الخارقة! وها نحن قد اختزلنا الوقت من الوقت، وصار القلب على القلب مفتوحاً، والدم يرعف من صخرة، والرصاصة تعرف أني لم أر بعد كل ما قبل جحيم الرصاصة! آه يا النملة لو تسرعين! آه يا النبلة لو تبطئين!

ونهضْتْ من فوقي جبارة، بشعرها الطويل الأسود، تلوح في قبضتها بأمعاء جَدْي راحت تسوط بها ظهري، وهي تقهقه، وتسوط بها عقلي، وهي تقهقه، وتسوط بها روحي، وهي تقهقه، وظلت تسوطني وهي تقهقه طوال نصف العمر الذي لي حتى انحطت قواي، فسقطت على قدميها، ورحت ألعقهما بلسان الكلب الذبيح الذي لي، وأنا أتوسل أن تقف، فلم تقف عن ضربي بالسوط الى أن تذل لي نصف عمري الثاني، فلا أعطيه لورقة، ولا أنفقه على امرأة، ثم صنعت مني العاهر الذي تريد بعد أن قالت: ممنوع عليك أن تكون كلباً، ممنوع عليك أن تكون جرذاً، ممنوع عليك أن تكون حشرة.

كتاب الانتفاضة:

وهذه أيضاً من بطولاته المفروضة عليه بالسيف

وهذه أيضاً من بطولاته المفروضة عليه بالسيف المنبثق من الكتاب، فهو لا يريد القتل لكنه يقتل، ولا يريد الحرب لكنه يحارب. يقتل كما لم يقتل أحد، ويحارب كما لم يحارب أحد، حتى أنه - في مرة من احدى المرات التي ليست خيالية - أجبر وحده خمسين دبابة عربية على الفرار، وصار له المديح اهانة لأنه لا يمكن أن يعبر عن شجاعته وصار لبقراته جناحان، ولحبيباته قضيبان، ولشوارع حيفا حيث يمشي ثلاثة أرصفة، لأنها لا يمكن أن تعبر عن فرادته.. فأين هو من كلاشينكوف لنا يقتل العنب؟ وأين هو من معركة لنا تحرق الورق؟ فلا نصنع معجوناً، ولا نأكل ملفوفاً.

وقلت لنا معركتكم بدأت منذ زمن الاخصاب، والآن، عليكم أن تربحوا جسداً. أنت الجسد الذي انتفض قبل هذه الانتفاضة، فأعطى الكرامة بعد أن ذبحوا الكرامة كبشاً. تقلد أخي بندقيته الجديدة، فأتاك بالعيد، وأتاك بالابتسامة، وبقوافل المتعة في كروم الجدود، وراح في كل طلقة تقطع الحدود يعلن للعالم أنه عاد سيد نفسه الجديدة، ولم تعد فلسطينيتك عاراجميلا.. ورحت في كل صيحة تقطع حواجز الجنود أعلن للعالم أني عدت سيد نفسي القديمة، ولم تعد غربتك لكل خراطيم البشر والذباب حلمة مباحة. أنت الجسد الذي انتفض هذه الانتفاضة بعد أن مات الجوز، واندفنت جثث الوعود، فإلى متى يبقى الراعف آخر ما يبقى مع الرعيف؟ وإلى متى يقول القائل آخر ما يقال من القول؟ وهل أحد غيره يمكن أن يقول عنه؟ وهل أحد غيره يمكن أن يقول عن النار التي فيه؟ وهل أحد غيره يمكن أن يقول عن النار الماسا للحريق؟ الأمهات كن يعرفن معك أن الحجر قمح الحرية، وحمأة السيف، ولسع البعوض، وأن ضرباته التي سبقها الرصاص سترافقه الضربات في ميادين الآهة والوجع والخروج من الرحْم كبيراً، ليوجع أكثر، وليدمي الدمى، فهؤلاء يخافون على دمهم خوف مستنقع على ضفادعه، أما غير هؤلاء منهم، فسيقفون معي، وفي ساحاتهم سيرفعون علمي.

كتاب يوحنا المعمدان:

أن تلتزم بقضية يعني أن تعيش ظلامها

أن تلتزم بقضية يعني أن تعيش ظلامها مثلما تعيش سمكها الملون الهارب.. وحاصروه وهو ذاهب إلى الحدود، لكنه أفلت بمعجزة، وحاصروه وهو عائد من الحدود، لكنه أفلت بمعجزة، وقلت إن الثورة أن نطلق الرصاص في كل صوب، فقتلنا معه عشرة، ثم عشرة، ثم عشرين أو ثلاثين آخرين، وفي الدم قلنا ليوحنا أن عمدنا يا يوحنا، فأقسم أن لا يعمد أحداً في الدم إلى أن يكون طوفان ما بعده طوفان، وبدل أن ينادي بالناس أن تعالوا الى عصبة ابن الرب لتحتموا منهم بمحبته وسلامه، راح يعفر الرمل، ويرشق الماء، حتى انحرفت الشمس عن غصن يعشش عليه عصفور أعمى، وأتيته يا أمي في ثوب عذراء الجليل، فما ارتضاك، وكان غضبه قد استوى ثمراً يحرق في العقول كل ما بشر به ابنك، فابتسمت للنور الآتي، فقتل بسمتك، وقال أنكر عليك جماع الشعاع، وما ابنك إلا معصية المعاصي، بالسلاح ينهض، وبالسلاح تنكره شعوبي الى أن ترضخ للرمل والموج من نهر



غير هذا النهر، وأخذ حذاءك، وراح يضربك به، وأنت تبتسمين دوماً للنور الآتي، إلى أن أفلت أخي مرة أخرى بمعجزة، فأتاه، وقتله لأجلك، لكنك بكيت على جثمانه بكاءك لزوجك، فلا ينكشف سر النبع معك بعد أن تفجر فجأة، ورحت تلطمين، وتضربين الأرض بكعبك مثل فرس كانت أرملة، وثاكلة ستصير بعد حين قليل، وأنت تنظرين نحوي لأنتقم من أخي على فعلة تنكرها السموات السبع، فأتيته، وقتلته لأجله، فما توقف دمعك ولا ودك، وصرت أقاوم في نفسي قوة الدمع وعلى نفسي قدرة المقادير، وأنا أعرف أن سقوط السيف على عنقي يعني ذهابي اليك، وعودتي من طريق كان يوحنا قد رسمها بنجمة راودت نجمة.

كتاب إلزا:

وكنت تعرفين أني سأحب الزا من أول قطرة دم

وكنت تعرفين أني سأحب إلزا من أول قطرة دم، فلها كل صفاتك لما كنت صغيرة، ولها كل صفاتك لما صارت كبيرة. وأردت أن أقول لها من أمام أبيها: أحبك يا إلزا كالبحر. وأسمعها تحاكيني، فأسمع صوتك، ولا أرى إلا وجهك في عينيها العسليتين.

وكنت تعرفين أن إلزا ستحبني من آخر طوفان دم، فهي ضبابية العينين، رمادية لون الصباح فيها، طويلة المعاطف السميكة.. حبيبتي التي أمكنها أن تكون غير حبيبتي في باريس الباحثة عن حمائمها السود في ساحات الوفاق واللوفر وبيغال، وأدري بما يُخفى لها في المكشوف أنها لا تدري، إلزا التي ستكون في الغد حبيبة غيري التي ليست تلك: هذه أنا، أما تلك، فهي الألم والهلاك.

آه إلزا اخلاص الخيانة!

آه يا العسل في النار الحارقة!

آه يا الرماد بعد انطفاء العسل!



آه يا الجحيم المستمر!

آه يا الجنة الواقفة!

آه يا الجنة في الجحيم.. وجحيم حيفا!

ونهضتُ من فوقها منخذلاً، بشعري القصير الأبيض، ألوح في قبضتي بسلاسل ذهبية رحت أسوط بها ظهرها، وأنا أقهقه، وأسوط بها عقلها، وأنا أقهقه، وأسوط بها روحها، وأنا أقهقه، وظللت أسوطها وأنا أقهقه طوال نصف العمر الذي لها حتى انحطت قواها، فسقطت على قدميّ، وراحت تعلقها بلسان الكلبة الذبيح الذي لها، وهي تتوسل أن أقف، فلم أقف عن ضربها بالسوط إلى أن أذل لها نصف عمرها الثاني، فلا تعطيه لورقة، ولا تنفقه على رجل، ثم صنعت منها العاهرة التي أريد بعد أن قلت: ممنوع عليك أن تكوني نجمة، ممنوع عليك أن تكوني وردة، ممنوع عليك أن تكوني لؤلؤة.

كتاب اطفال غزة:

لكنك أخذت البندقية من يد لتعطيها لليد الأخرى المبتورة

لكنك أخذتِ البندقية من يد لتعطيها لليد الأخرى المبتورة، فإذا ما غاب أحدنا حضر الآخر وقت الشدة، ولو طال الرجم بالغيب. قلت لي حذار من أن تغفو في حضن من تحب حتى ولو كان الرعد خفيفاً، وقلت لي هذا ما كان يقوله أبوك للزمان، وهذا ما تعرفه أمهات الدم.. وقلت لي أيضاً إن القلق الحزين اليوم سعيد في قبره، فالثورة تهز الموق وشجر الجوز والأطفال الساهرين في غزة غير المنتظرين للسمك يأتي به آباؤهم طعاماً للعشاء، ولا غير آبائهم من هؤلاء الآخذين للشبكة، الواقفين على شاطيء بعيد أزرقه غامق، البعض منهم لبعضهم، والبعض الآخر لقذف الحجر من أمواج غزة على اليهود أو لحرق الأصابع التي تحتويه، وأصابعهم العاجية ملساء مثل تصاريحهم التي منذ بيروت لم تنزل تصاريحهم.. فيا حجر غزة أغز ساحات التصاريح وساحات العواصم من أمواج العرب على اليهود وعلى اليهود العرب، واجعل من عواصم العرب ساحة لغزة، ليأتيها أطفال مصر وشبابها، وأطفال اليمن وفتياتها، وأطفال الجزائر وخبز حريتهم الغالي الثمن.. من دم هذا الخبز ستقوم الدولة ووحدة الساحات في جمهورية أطفال غزة المستقلة التي أعلنوها قبل كل هذي المؤتمرات المجالس في المكان الدموي نسائج العناكب السود البيض الحمر المخالب اللبنية ثمن الأوهام والأحلام التي اجترحها الحجر في سنةِ معجزاتٍ لم تقدر الخيول عليها منذ العام ٦٥، الدولة واعتراف الأمم والموقع الذي صار لنا مفتوحاً على الأنا وحقوق الفرس.. وصورة لنا دون وهم أخير بكوفية من حرير وابتسامة مقلقة. □

أفنان القاسم:
كاتب من فلسطين



الصادق النيهوم

■ ـ حزن، موزعة.

ـ اسم راعٍ عربي معاصر، قطيعه مكون من تيس واحد، والباقي حريم.

ـ كلمة تقال لمن يملك رقبة من دون رأس. فإذا أضفت إليها حرفاً، تحصل على كلمة [زجاجة]، وإذا أنقصت منها حرفاً، تحصل على حكاية مؤداها، أن الحاج الزروق، سمع بأن الملكة تستحم بالحليب، فقال لمن حوله مبدياً شكوكه: (كيف تدخل صاحبة الجلالة في الزجاجة؟)

ـ مواهب.

ـ صداع في الرجل.

ـ كلمة تقال لمن يتكلم كل اللغات. فإذا قرأتها صحيحة تحصل على كلمة [صدى]. وإذا قرأتها مقلوبة، تحصل على حكاية مؤداها أن الحاج الزروق جاء لاستخراج شهادة ميلاد، فطلب منه الموظف بطاقته الشخصية، وعنوانه، وبصماته، وشهادة خلو من السوابق، وبضع شهادات أخرى. فأحضرها جميعاً، ومعها زجاجة، قائلاً للموظف: (لعلكم ترغبون في فحص البول).

ـ روتين.

ـ حكومة في محل نصب.

ـ فعل مبني للمجهول، إذا دخلت عليه لا الناهية يصبح حكمة واحدة، أخيرة، نهائية، حاسمة: محزنة مؤداها، [لا يكون القانون نافذ المفعول، حتى يصبح المواطن فاعلاً].

ـ ليس مجرد ظل.

ـ ليس مجرد رقم.

ـ كلمة تقال لمن يملك أسناناً لكنه لا يأكل. فإذا نظرت إليه جيداً، تجد أنه مجرد مشط. وإذا أدرت له ظهرك، يعوضك الله خيراً، وتحصل على حكاية مؤداها أن الحاج الزروق رأى جنازة تخرج من بيت جاره، فزاره معزياً، وسأله في لهفة: (من الذي مات؟ أنت أم أخوك؟).

ـ سواء.

ـ كلنا اخوة.

ـ كلنا موتى في وطن واحد.

ـ عرب من دون عين. إذا قرأتها موزعة تحصل على كلمة [مساكين]. وإذا قرأتها مقلوبة، تحصل على حكاية الحاج الزروق الذي وجد ولده يطالع قصة «الفأر الفصيح»، فقال له ناصحاً: «يا ولدي، الفئران لا تتكلم. وإذا قال لك فأر إنه يتكلم، فهو كذاب».

ـ مطيع كالظل.

ـ ساكت.

ـ مواطن سيء الحظ، إذا ابتلع ديناراً، يتقيأ فلساً.

ـ مواطن مريض من دون رجاء، قيل إنه سأل الطبيب:

ـ (هل تعتقد أني سأعيش يا سيدي؟). فقال له الطبيب (نعم. لكني لا أنصحك بذلك).

ـ ليس ثمة فائدة.

ـ ليس ثمة أمل.

ـ مثل تضربه لمن يتكاثر من دون أن يكثر. فإذا حذفت منه حرفاً، تحصل على جملة [الحمد لله]، وإذا حذفت حرفين، تحصل على حكاية الحاج الزروق، الذي قال ذات مرة، بعد تفكير طويل: (الحمد لله أنني لم أولد في فرنسا لأنني لا أعرف كلمة فرنسية واحدة).

ـ نعمة.

ـ حكمة مؤداها: [ما دمت لا تملك سوى لسان واحد، فلا تتركه يفلت أبداً].

ـ صديق مخلص تشتريه بنقودك، لكنه ليس [كلباً]، بل صاحب جورنال.

- فعل ماض ناقص من حرفين، أولهما ياء النداء، والثاني منادى، له أذن من طين، كما في قولك مثلاً [لم تسمع الجرة صرخة العطشان].

- لن يسمعنا أحد.

- لن يبالوا بنا.

- كلمة تقال لمن يأخذ بالنصيحة، قبل أن تدخل في حيز الانذار. فإذا قرأتها موزعة، يمنحك الله الصبر والسلوان. وإذا قرأتها صحيحة، تعرف ما عناه الحاج الزروق الذي قال ذات مرة من باب التأمل: (لسان الكلب هو ذيله، وذيل الملك هو لسانه).

- لا تنصت.

- لا تلتفت.

- لا تتردد.

- دعه يحكي. افعل كما فعل الحاج الزروق الذي جاء ضاحكاً إلى المقهى، وهو يقول: (استمتعت كثيراً بخطاب الملك لأنني لم أسمعه).

- كلمة من دون حروب. إذا نظرت إليها مرة، تجد أنها مجرد [ابتسامة]. وإذا نظرت إليها مرتين، ترى الباطن في بطن الظاهر، وتحصل على حكاية مؤداها أن الحاج الزروق سأله أصدقاؤه عما إذا كان ينوي أن يرشح نفسه للبرلمان، فقال لهم حائراً: (دماغي يقول لا. وقلبي يقول نعم. وما زلت في انتظار ما يقوله...).

- انتظر.

- اعط نفسك وقتاً.

- شائعة مؤداها أن الملك فقد شعبيته حتى أن ظله رفض أن يتبعه.

- شائعة أخرى.

- كلمة تقال لمن يقرن القول بالفعل، ويرى الصحو الربيعي في عيون الشتاء. فإذا أضفت إليها لا الناهية، تحصل على حكمة مؤداها [لا تهيج البحر، إلا إذا كنت قادراً على انقاذ السفينة]. وإذا حذفت النهي والأمر، تنزل عليك الملائكة، وتحصل على حكاية مؤداها أن الحرس البلدي، طلبوا من الحاج الزروق أن يعلق صورة الملك في دكانه، فقال لهم محتجاً: (هذا العجل لا تعلق صورته سوى بقرة).

- غضب.

- سؤال مؤداه [هل من حق الفأر أن يتشاءم، إذا رأى قطة سوداء؟].

- سؤال آخر.

- هل أنت تفاحة حتى تطعم اليد التي تعضك؟

- هل أنت برغوث حتى تعيش على ظهر كلب؟

- سؤال أخير.

- هل سمعت أن ادارة الملجأ طلبت تبرعاً من الملك، فبادر صاحب الجلالة، وبعث إليهم مليون يتيم.

- مواطن من دون وطن.

- رجل يموت ببطء لأنه ليس مستعجلاً.

- شائعة مؤداها أن الملك خطب في الشعب قائلاً: الميزانية لم تعد تكفي. أحدنا لا بد أن يكف عن الأكل.

- وطن جميل تنعم بالحياة فيه إذا كنت بعوضة.

- مثل تضربه لمن لا يشبع من الضرب، إذا قرأته مقلوباً تحصل على حكمة مؤداها [لكي تحقق أحلامك، عليك أولاً أن تستيقظ]. وإذا قرأته صحيحاً، يتساوى لديك الحق مع الباطل، وتعرف أن الشمال من اليمين، هو اليمين من الشمال، وتحصل على قصة مؤداها أن الحاج الزروق، سأله ابنه كيف تتهجى كلمة [اقحوان]، فقال له: (يا ولدي، اكتب: أشجار).

- مغلوبون.

- ليس بأيدينا.

- ليس بوسعنا.

- مثل تضربه لمن يضرب بالعصا، فإذا أضفت حرفاً، أو أضعفت حرفاً، تحصل على كلمتين، احداهما بمعنى [يا ويلنا]. والأخرى، اسم حاكم عربي متدين، اشتهر بحب أعدائه - كما أوصاه السيد المسيح - خاصة الويسكي والتبغ والنساء.

- نفط مقلوبة.

- نفط موزعة بعدالة.

- كلمة تقال في وقت الضيق، الحرف الأول منها [لو كان الأمر بيد رأس البصل، لتساوت جميع الرؤوس].

- مغلوبون.

- صرخة من حرفين، الأول بمعنى [خسارة]، والثاني بمعنى [أف]، كما في قولك مثلاً [أقامت الفئران عرساً، لكن القط أكل العروس].

- أكلها.

- استباح عرضنا باسم العرض.

- استباح أرضنا باسم الأرض.

- رجل يسرق حق الناس في عصر، ويقبضون عليه في عصر آخر. فإذا نظرت إليه جيداً، ترى أنه مجرد [دجال]. وإذا نظرت إليه مرتين، يرزقك الله بنفاذ البصيرة، وتعرف ما عناه الحاج الزروق عندما قال مباهياً بحكمته: (إن الحياة مليئة بالمخاطر، فلا يخرج منها حياً سوى القليل).

- من حقك:

- أن تبحث عن الأمل في باب الصبر.

- أن تغالب الخيبة بالرجاء.

- واليأس ببعض الغضب.

- من حقنا عليك:

- أن لا تكن مغلوباً.

- أن لا تيأس منا.

- أن لا تشك فينا.

- فالحق في الناس، والخير في الناس. والكمال للناس. والدنيا كما قال الحاج الزروق لعبة طريفة مثل الكلمات المتقاطعة، إذا أحسنت جمع حروفها تحصل على كلمتين، الأولى بمعنى [بارك الله فيك]، والثانية حكاية مؤداها أن الملا جحا، قرصته ذبابة في مجلس تيمورلنك، فقال لها مؤنباً: «أنا بشر مثلك، لولا أنني أخرس» □

هل من حق الفأر أن يتشاءم اذا رأى قطة سوداء؟

كلما احببنا احدا يطلع ضدنا!

أنسي الحاج



■ باطل الأباطيل كل شيء باطل؟

لا، بل ظلم المظالم كل شيء ظلم ولا حقّ ولا عدل ولا حريّة ولا راحة تحت الشمس.

ربما وحده التمرّد. وأجمله الشعري الروح. لأنه إن لم يربح فعلى الأقل يخفّف الشعور بالعبودية والخديعة.

*

أكثر فأكثر أشعر أني لا أنتمي إلى هذا العصر. مع أني أحس في أعماقي أني أكثر تقدميّة منه، هو المكرّه تقدمُهُ بكل تقدّم.

لو كان ورائي باب سحري، حائط مسحور أطرقه بكوعي فينفتح لي الماضي، لفتحته وتواريت..

عشرين، خمسين، مئة، مئتي سنة، وفي بلاد أخرى ولكن في غير أميركا.

لم أعد متفاهماً مع أحد من أبناء عصري. من قبل لم أكن متفاهماً، ولكني كنت أجد شيئاً أشبع به نفسي أو أماطلها.

لم أعد اليوم أجد غير ما أكره، غير البشاعة المنتصرة، التجارية الداعرة، التفاهة المكرّمة، والتزوير المبجّل. إنه حقاً العصر الأميركي المظفّر.

وكل العالم أميركا.

فرنسا هي أميركا، وبريطانيا هي أميركا، وايطاليا أميركا، والمانيا، واليابان، والصين، وروسيا، والعالم العربي، وآسيا، وافريقيا، والتلفزيون، والكنيسة، وايران، والقمر، والبحر، وقميصي.

عصر مجيد حقاً، لا أملك أن أصفه بغير كلام بذيء لم يعد يخرق، ولا أعرف مفرداته...

*

بعدما أصبحت الدول الشيوعية أميركية لم يعد الصراع بين شرق وغرب. إن أميركا تنفرد الآن بالسلطة والقرار. وأخيراً أصبحت الأرض كلها أميركية.

من سيوقف أميركا؟ من سيخيفها؟

لا أحد في المدى المنظور.



إلا، ربما، الصغار، وربما صغار الصغار، الذين لا شيء عندهم يخسرونه، فيجازفون كما وحده المحروم والفقير يعرف أن يجازف، وقد ينتصر ويربح.

وفي الانتظار الاتكال على الله، أو على... ملل أميركا من الحالة اللاصراعية، فتخفّف وطأتها إذ تتلهّى بما يسلّيها ويدمرها في عزلة سؤددها المطلق.

*

هذه العبارة المرعبة لألبير كامو، في رسالة وجهها بتاريخ ٢٤ تشرين الثاني ١٩٥٦ إلى الكاتب الفرنسي بيار موانو وأذيع نصها قبل أشهر: «أنا ضد الشيوعية الروسية التي نعرف وجهها، ومن أجل الغرب، أنا مع دولة اسرائيل - التي ولدت من استشهاد ملايين الأشخاص - ضد الديكتاتوريات العربية، التي ولدت من البؤس أو من العبودية، وغير القادرة إلا على مواصلة هذين البؤس والعبودية».

... وقبله سارتر. وقبلهما... وبعدهما... واليوم متحررو أوروبا الشرقية الذين صفقنا لخروجهم من السجن...

كلما أحْبَبْنا أحداً يَطْلع ضدنا!

*

لا القتل ولا الدمار، لا الرعب ولا التهديد، لا الفقر ولا التهجير الإكراهي ما يحمل على اليأس من اللبنانيين، بل تخلّفهم السياسي.

تخلُّف في حجم الكارثة. تخلُّف ما زال منذ خمس عشرة سنة يُهدي اللبنانيين أداة طيعة لكل أنواع المجازر والمؤامرات التي دُبرت لهم وظنوا وما زالوا أنهم هم أبطالها في حين أنهم لم يستطيعوا ولا مرة، حتى في أصرح حالات الحرب «أهليةً»، أن يكونوا أكثر من أدوات أو وقود.

*

«الايجاز هو روح الفكر». (بولونيوس في «هاملت»، لشكسبير).

*

الطرف الآخر من البساطة الشعرية هو الغموض الشفّاف الذي يعذبك بأحجيته «البديهية» تعذيباً ناعماً مثل الحاجة الجارفة إلى تفسير ظاهرة أو شعور من دون التوصل إلى تفسيرهما.

*

كذلك الغموض الشعري، في مرآة القارىء الحسّاس يتعرّى دونما نهاية للتعري وللملابس، كحسناء تولد تواً من رماد «استهلاكنا» لها...

*

لماذا الحلم لذيذ؟ لأنه سهل. لأنه سهولة تحقيق المستحيل.

*

أكثر ما التقيتُ ما ورائي، وكل ما وراء، كان إما وأنا مستغرق في مقعدي أو أثناء نزهة منفردة في الطبيعة.

نظرة واحدة، اصغاءة، خطوتان تكفي أحياناً لإعادة تجميع الذات المدمَّرة والمتناثرة ألوف الشظايا بين أشداق العالم وصخب أمواجه.

*

لا أملك أن أصف هذا العصر الأميركي بغير كلام بذيء لا أعرف مفرداته

كل المسألة مسألة تعامل مع الصمت.

منهم من ينحته نحتاً

منهم من يجرحه

منهم من يزيده

منهم من ينقصه بأجمل منه

منهم من يلطّخه تلطيخاً

منهم من ينبح في وجهه

منهم من يخافه

منهم من يخونه

منهم من يحكي عنه

منهم من يعجز فيه

منهم من يهرب منه

منهم من يجهله

ومنهم مَنْ، بالتعبير أو الموقف، يملأك به كمن يطهّر روحك أو يوقظ في صدرك، محل قلبك الصدىء، قلب الله.

*

أن ترى في عصرك ما يسبقه، ما يتجاوزه، هذا ما قد يكون أحد معاني الحداثة.

ما يسبقه، وما يلتقي مع روح دائمة التوهج في عصور ماضية، وربما لاحقة.

كل الذين تجاوزوا عصورهم في هذا المعنى، حديثون.

كل الذين التقطوا من عصورهم ما فيها ويتجاوزها، بالإضافة إلى ما ليس وقفاً عليها بل هو فوق الحدود الزمنية.

إن ما يجعل الحديثين، منذ ما قبل المسيح إلى اليوم، ◄

حديثين في كل زمن هو كونهم كانوا حاضرين في زمنهم أولاً، أو في زمنهم أيضاً.

وبالحجم الأبدي الذي لهم، يمنحون حاضرهم جوهر الأبدي.

الحديث هو المعاصر الدائم للمغيّرين ولمجددي الهواء ولأصحاب الرؤى.

*

تُلام الآلهة كيف تخترع الخطيئة وتعرِّض الإنسان الضعيف لحبائلها ثم تعاقبه على الوقوع...

تلك هي، باختصار، قصّة الإنسان مع الخير والشر، الجريمة والعقاب، السقوط والتكفير والكفر...

ولكن كيف نلوم الآلهة ونحن أيضاً نرتكب مع بعضنا البعض ناهيك بأنفسنا ذاتها، اللعبة اللئيمة ذاتها؟

وإلا، فما الذي يفعله من يعلّم «تلامذته» أو «نساءه» تحطيم قيودهم، وعندما يفعلون، ويتمادون (ونادراً ما لا يتمادون، فالحرية دفق ويهجم، سلسلة وتكرّ...) يستهول، يتراجع ويندم، خصوصاً عندما يمارسون تحررهم ذاك، من ضمن ما يمارسون، على حساب «سلطته» عليهم؟

الا يقوم ذلك المعلم حينئذ، إذا استطاع بمعاقبة هؤلاء الذين كان هو نفسه سبب «جنوحهم»؟

الإله يُعاقب بالموت. الإنسان يعاقب (ولداً إذا «الجانح» ولد، حبيبة إذا امرأة، شعباً إذا شعب، الخ...) بالحرم، النكران، اللعنة، التبرؤ، أو ربما بالقتل.

كلاهما يعبّر عن ندمه بتراجعه عن أجمل خطر يراود العقل: الحرية.

الإنسان الذي أقام القيامة على الآلهة لأنها حكمت عليه بالموت اقتصاصاً من استعماله الحرية التي وهبته اياها، ليس بأفضل من الآلهة.

فهو أيضاً لا يزال، كلّما رأى ثمرة تحريضه الآخرين على الحرية، يتراجع مذعوراً ويصيح: ما هكذا كنت أتصوّر الأمر سيكون...

أيتها الملكة الماجنة احكمي قدري والعالم أنت كل شيء

*

أعبدُ الهكِ يا كائنة الاغراء الأكبر، إله اللهو الرحيم ضد كل ما يُخيفني.

أعبدُ الهكِ لأنه طفل مثلي، وغير واضح مثلكِ، وجائع مثلي، وطيّب مثلكِ.

أعبدُ الهكِ لأنه ليس اله السيف والصاعقة بل إله التبذير والتبدّد.

أضيئي وظلّلي في رأسي أيتها الملكة الماجنة، احكمي قَدري والعالم، أنتِ كل شيء.

ولن أخرج من بابكِ إلا إلى قبر أمي. □

مشكلة تحديد المصطلح

فاروق مواسي

■ مشكلة تحديد المصطلح لا تقتصر على لغتنا وأدبنا، وإنما هي قائمة في كل لغة طبيعتها تتطور، ودلالاتها تتغير، تبعاً للزمان والمكان وللموقف والكاتب.

ونحن في اللغة العربية نفتقر إلى المعاجم التي ترشدنا إلى معاني «الألفاظ المعنوية» كالوجدان والعاطفة والانفعال والفن والعلم والجوهر والمادة. وحتى «مفاتيح العلوم» للخوارزمي (٩٩٧) و«كشاف اصطلاحات الفنون» للتهانوي (١٧٤٥) لا تشفي شروحهما غليلك في كثير من المواد التي تبحث عن تعريفاتها، بل أكاد أجزم أن التشابه حيناً، والخلط حيناً آخر في هذه التعريفات يجعلنا بعيدين عنها. يقول لينتز الفيلسوف: «إن معظم الخلافات العلمية ترجع إلى خلاف على معنى الألفاظ ودلالاتها»، ذلك لأننا لا نلجأ إلى المعاني المتواصلة بين المرسِل والمستقبِل. وكلما كان المصطلح أدق وأحكم كان أقرب إلى التداول عند العلماء. وقد فطن إلى ذلك الجاحظ في إشارته إلى «علم الكلام».

ومصطلحاتنا الأدبية على وجه الخصوص ليست محددة الدلالة، وهي في اختلافها توصلنا إلى «حوار الصمّ»، ولا بد من أكثر من مثل:

الشعر الحر: هذه التسمية لنازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» تختلف عن مفهوم أحمد زكي أبو شادي في كتابه «الشفق الباكي». وإذا كانت نازل قد أخطأت واعتبرته شعراً حراً بالمفهوم الانكليزي - حراً من القافية والوزن - إلا أن المصطلح شاع وذاع مرادفاً لتسميات كثيرة منها: شعر التفعيلة (عز الدين الأمين)، الشعر المنطلق (محمد النويهي)، الشعر الجديد، الشعر العراقي...

ولما أن كانت تسمية نازك هي الطاغية المتسحكمة فقد ارتأيت تبرير هذه التسمية وقلت إن الشاعر حر في استخدام عدد من القوافي دون التقيد بنظام معين، كما أنه حر في توزيع التفعيلات في السطر الشعري (انظر كتابي: الجنى في الشعر الحديث ص ١٤ وفيه معجم بالمصطلحات الأدبية).

التضمين: والتضمين يحمل أكثر من دلالة:

أ - الاقتباس من مأثور العرب شعراً ونثراً.

ب - الجريان أو التتميم حيث لا ينتهي المعنى بانتهاء البيت، وساقُوا لذلك مثلاً يتكرر:

وهم وردوا الجفار على تميم　　وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صادقات　　شهدن لهم بحسن الظن مني

ج - أن يؤدي فعل أو ما في معناه في التعبير مؤدى فع آخر أو ما في معناه، فيعطى حكمه في التعدية واللزوم. (انظر: مجلة مجمع اللغة العربية الملكي، ج ١، ص ١٨١، سنة ١٩٣٥ وفيها ما يؤكد دعواي: «وللنحويين والبلاغيين تعريفات شتى للتضمين».

ولضرورة هذا الموضوع أخرجت مجلة «فصول» - الجدية في أكاديميتها - عدداً خاصاً تحت عنوان «قضايا المصطلح الأدبي» عدد ابريل - سبتمبر ١٩٨٧. يقول د. عز الدين اسماعيل في تقديمه للعدد: «إن الفكرة الأساسية في المصطلح هي أن يكون أداة تجميع لطائفة من المعلومات أو الصفات النوعية أو الخصائص في أصغر حيز لغوي دال هو اللفظة، بحيث تقوم اللفظة بديلاً في الفكر عنها».

وقد لمست في هذا العدد مَن «فصول» حراثة في أرض بور، وجهداً مباركاً، إذ وقف محمد عَبد المطلب على مفهوم الاسلوب في التراث، وتناوله بالرصد والتحليل من خلال كتابات النقّاد المشارقة والمغاربة. كما وقف صفوت عبد الله الخطيب على الخيال مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجني والفلاسفة. وعالجت نبيلة ابراهيم مصطلح «المفارقة»، بينما تركز عبد الرحم محمد عبد الرحيم على «أزمة المصطلح في النقد القصصي».

ويورد عبد الرحيم نموذجاً لهذا الارباك في المصطلح فـ «التكنيك» عند البعض هو «التقنية» عند البعض الآخر، وهو «الأسلوب الفني في التنفيذ»، وهو «الحيل الفنية» وهو «الصنعة الفنية» و«التقنية الفنية» و«معالجات فنية» و«أسلوب المعالجة»... الخ.

ويمكن القارىء أن يلمس هذا الارباك أيضاً في تحديد معاني القصة، القصة القصيرة، القصة القصيرة جداً، الأقصوصة، القصة الطويلة، الرواية، الرواية الصغيرة، القصة القصيرة الطويلة... الخ كما يمكنه تلمس الإشكالية في تعريف الشعر المرسل، الشعر المنثور، النثر الشعري، قصيدة النثر... الخ.

اننا بحاجة إلى لغة مركزة هي لغة المصطلح، والتفكير الراقي هو الذي يختزل، ويتحدث بلغة «المبدأ» و«القضية الكلية»، بينما التفكير البدائي لا يعرف الكليات والمعاني العامة وإنما يتوقف عند المحسوس وعند الجزئيات. فتعالوا أيها الكتاب إلى كلمة سواء: أن نحدد مصطلحاتنا بدقة، ولا نخلط في بيان معالمها، فكفى لغتنا الترادف وفضفاضية المعنى. وما أقربنا إلى لغة العلم يوم أن يكون المصطلح أشبه برمز جبريّ نستعيض عنه بالفكرة من ورائه. □

قصيدة حب (٥)

سعاد الصباح



-١-

■ عندما قرَّرتُ أن أعاقبَكْ..
وأسافرَ إلى باريس وحدي.
لم أكن أعرفُ أنني سأعاقبُ نفسي
وأرتكبُ أكبرَ حماقات عُمْري..
لم أكن أعرفُ حماقات عُمْري..
لم أكن أعرفُ أن باريسَ ترفضُني وحدي..
وأنَّ مصابيحَ الشوارعْ،
وأكشاكَ بيع الجرائدْ،
وتماثيلَ الحدائق العامهْ،
ستسخرُ منّي..
وتطلبُ من بلدية باريسَ ترحيلي
لأنني خالفتُ مبادىء الدستور الفرنسيّ.
فهندسةُ باريسَ الجماليَّهْ
لا تتقبلُ امرأةً تتناول العشاء وحدَها..
ولا زهرةً تتفتّحُ وحدَها..
ولا غيمةً تمطرُ وحدها..
فباريسُ معزوفةُ موسيقيّهْ
يلعبُها اثنانْ
وقصيدةُ جميلهْ
يكتبها رجلٌ وامرأهْ.

-٢-

لماذا لم أقرأْ تاريخَ باريسْ
قبل أن أدخلَها؟
لماذا لم أفهم هندستَها المعماريَّهْ
وهندستها العاطفيّهْ؟
لماذا لم أفهَمْ
أنَّ كلَّ شارعٍ من شوارعها
مرصوفٌ بحجَارة الحُبّ؟
وأن كلَّ زهرةِ توليب في حدائقها
هي رسالةُ حُبّ؟
وأن كلَّ تمثال من تماثيلها
منحوتٌ بيد الحُبّ؟
وأن كلَّ ثوبٍ معلَّقٍ في واجهاتها
مصمَّمٌ من أجل الحُبّ؟
لماذا لم أحترم تقاليدَ هذه المدينة الخُرافيَّهْ
التي أعطت العالمَ..
أولَ درس من دروس الحُبّ؟
لماذا..
اعتديتُ على تناسقها، وهارمونيَّتها
فكنتُ النَغْمةَ التي لا مكانَ لها
في الكونشرتو الكبيرْ؟

-٣-

أفتحُ ستائرَ غرفتي على باريسْ
ولكنني لا أجدُها.
هل هذه باريسُ التي عرفتُها معكْ..
أم هذه بنغلادشْ؟؟
هل هذه ساحةُ الفاندومْ

أم هذه ساحةُ إعدامي ؟
هل هذه نوافيرُ ميدان الكونكوردْ
أم هذه دموعي ؟
هل هذا قوسُ النصر العظيمْ
أم هذا قوسُ هزيمتي ؟

•٤•

أخرجُ إلى الشرفةِ حتى أنعشَ ذاكرتي
هل هذه هي مدينةُ إيلوار، وأراغون، ورامبو
أم هذه هيروشيما؟
هل هذه هي باريس التي مشَّطْتُها معكْ
شارعاً... شارعاً..
مكتبةً... مكتبةْ..
مُتحفاً... مُتْحَفاً..
مسرحاً... مسرحاً..
هل هذه هي باريسْ
التي تعلّمتُ فيها على يديكْ
كيف أكتشفُ أبعادَ أنوثتي
وأبعادَ حريتي ؟

•٥•

لا تسألني عن تفاصيل رحلتي الباريسيَّةْ
إذ لم يكن هناك رحلةٌ.. ولا من يرحلونْ
فمن مطار شارل ديغول، إلى غرفتي في الفندقْ
ومن غرفتي في الفندق، إلى مطار شارل ديغولْ
هذا هو مخطّط الرحلة الفاشلهْ.
ماذا فعلتِ؟ لم أفعلْ شيئاً..
هل اشتريتِ ثياباً جديدة؟ لم أشْتَرِ شيئاً..
هل اشتريتِ عطوراً؟ لم أشْتَرِ شيئاً..
مع من تناولتِ العشاءَ ليلةَ السبت؟ مع الأشباحْ..
مع من رقصتِ؟ مع الأشباح أيضاً..

ماذا فعلت إذَنْ؟
شتمتُ نفْسي..
وشتمتُكْ..
وشتمتُ فولتير.. وروسو.. وفيكتور هوغو..
وذرفتُ دمعةً على شهيدةِ العشق الإلّهي
صديقتي : ماري انطوانيتْ..

•٦•

قرعتُ الجَرَسْ..
وطلبتُ عشاءً لشخص واحدْ.
نظرَ النادلُ إليَّ بإشفاقْ
وقال لي بتهذيب جَمّ
ولغةٍ فرنسية راقيهْ:
يا سيّدتي..
إن امرأةً لها مثلُ عَيْنَيْكِ السوداوينْ
لا تتعشّى وحدها في مدينتِنا.
وأقفل البابَ عليّ..
واختفى في ظلام الممرّ الطويلْ.

•٧•

حاولتُ أن أشاهدَ التلفزيون الفرنسيّ
كانوا يحتفلون بالذكرى المئتينْ
على هدم سجن الباستيلْ.
وأنا من يهدمُ سجني
ويطلقُ سراحي من هذه الغرفة الباردةِ الجدرانْ؟
مَنْ يُخرجني من زجاجة الضجرْ؟

•٨•

تحاولُ مجلّة (باري ماتش) المرميّةُ فوق السريرْ
أن تكسر عُزْلتي...
وتدخلَ في حوارٍ حميم معي..
أعتذرُ منها.. لأنني مُتْعَبَةٌ من السَفَرْ

وأدخلُ في نَوْبَةِ بكاءٍ. .

.٩.

حاولتُ أن أطلبَكْ
من أيِّ غرفة هاتفٍ في الجادّة السادسَهْ
لأقولَ لك: إنكَ مَلِكي. . وحبيبي وشمسُ أيّامي. .
ولكنني تراجعتْ
حاولتُ أن أصرخَ حتى آخرِ الصراخ: «أُحِبُّكْ»
وأبكي حتى آخرِ البكاء: «أُحِبُّكْ». .
ولكنني تراجعتْ
حاولت أن أقول لك:
إن عطلة نهاية الأسبوع التي قضيتُها بعيداً عنكْ
تحوّلتْ إلى خنجرٍ في لحمي. .
وصُداع يحفرُ جبيني. .
ولكنني. . خفتُ أن تزدادَ غروراً فوق غرورِكْ
ونرجسيّةً فوق نرجسيتكْ
وتتركني معلّقة على حبال أحزاني. .

.١٠.

كنتُ أريدُ أن أكلّمكَ بالهاتفْ
لأقولَ لكْ:
خُذْ أولَ طائرةٍ ليليّةٍ مسافرةٍ إلى باريسْ
وأنْقِذْني من ورطتي،
فخبزُ (الباغيتْ) بعدَكَ. . لا يُؤْكَلْ
وقهوةُ (الإكسبرسو) بَعدكَ. . لا تُشْرَبْ
وجريدةُ (لوموند) بعدكَ. . لا تُقْرَأْ.
وبُرْج إيفل. . فَقَد لياقَتَهُ الجسديـة، وانحنى ظَهْرُهُ. .
ونابليون بونابارت، حزم حقائبه، وغادر (الانفاليدْ)
والجمهوريةُ الخامسة لم تعد ترفعُ أعلامَها. .

.١١.

كنت أريدُ أن أعترفَ لكْ
أنني وحيدةٌ في باريسَ حتى الوَجَعْ
وضائعةٌ حتى الوَجَعْ
وأفتقدكَ حتى الوَجَعْ
ولكنني خشيتُ أن تشمتَ بي
وترقصَ فوق رمادي. . .

.١٢.

كنتُ أريدُ أن أختبىءَ في أشجارِ صوتِكْ
علّهُ ينقذني من هذا البَرْد الذي يخترق عظامي.
كنتُ أريد أن أتعلّق بذراعيكْ
حتى أستعيدَ توازني
فأنا بدونك عصفورةٌ مكسورةُ الجَناحينْ
ومركبٌ يغرقْ. .
ولكنني خفتُ أن تتركني مدفونةً في ثلوج لا مبالاتكْ
وتُقفلَ الخَطَّ في وجهي. .

.١٣.

كنتُ أريدُ أن أخبرَكْ
أن سماءَ باريس لا تُمْطِرُ إلا على معطفِكْ. .
ولوحةَ الموناليزا لا تبتسم إلا لكْ. .
وأجراسَ كنيسة نوتردام لا تقرع إلا عند مجيئكْ. .
ومقاهي الحيّ اللاتيني،
ومتحفَ اللوفر،
ومركزَ بومبيدو،
لا تتألّق إلا بحضوركْ. .
كنتُ أريد أن أبوحَ لكَ بأسرارٍ كثيرهْ

ولكنني خفتُ أن تسخرَ من أفكاري
وتقفلَ الخطَّ في وجهي . .

.١٤.

كنتُ أريدُ . . .
أن أقترح عليكْ
أن تدعَوني إلى ذلك المطعم الصغيرْ
في شارع امستردامْ
الذي صاغَ الأجبانَ الفرنسيّةَ على شكل سمفونيَّة . .
ولكنني خِفْتُ أن تخذلني
وتتركني أنامْ بلا عشاءْ . .

.١٥.

إنَّ أخطَرَ ما اكتشفتُهُ في رحلتي
إن باريس هي من حزبكَ أنتْ . .
لا من حزبي أنا . .
فهي لا ترحبُ بي وحدي
ولا تستقبلني على المطار بالأزهار الجميلهْ
ولا تأتي لزيارتي في الفندقْ
ولا تدعوني عندما التجأ إليها بمفردي .
وإنما تُحِبُّنا معاً . .

.١٦.

أيُّها السيّدُ الذي يلعبُ بأقداري
كما يريدْ . .
ويُخطّطُ لأسفاري
كما يُريدْ . .
لقد حملتُ معي إلى باريسْ
ملفاً كاملاً . .
لكلِّ انتهاكاتِكَ، ومخالفاتِكْ . .
وجرائمِكَ العاطفيَّةْ . .
ولكنَّ باريس مزَّقتْ أوراقي
وانحازَتْ إليكْ! □

لص بغداد

سعيد الكفراوي

■ ملأتُ كفي بطمي النيل، وصعدتُ من غزوة الشط إلى الصفصافة التي تستقر على البر الثاني أمام دارنا القديمة المطوقة بسور الليمون والحجر، والتي تبدو واجهتها للشمس وقد كلحت الكتابة عليها وانطمس تماماً ذلك الأسد العتيق الذي كان فيما مضى يقبض على سيفه، وانقشر البياض فاكتسح جمل الحمول الذي جاء بالمحمل يوم عاد جدي من زيارة النبي، ولم يعد باقياً على الواجهة إلا كلمات «يا داخل هذا المكان صلِّ على النبي المختار».

ـ سأصنع تماثيلي.

وعجنتُ الطمي بالتراب حتى جمد، فكورته كأرغفة العجين، وصورتُ امرأة بثديين، ورجلاً يلتف ثعبان على ذراعه، وبقرتين بضرعين، وجملاً يدور في ساقية، وفأرين على أكتافهما نير يسوقهما طفل بيده رخو يفرقع به، وطائراً برأسين، وجناحين مفرودين، ومهرة مجنحة.

درتُ على شط المصرف أجمع عيدان الحطب والتوت، وكسرتها على ركبتي.

حفرتُ حفرة للنار وملأتها بالفروع، وأشعلتها، فَعَلَتْ وتطوّحت، وألهبت وجهي فرجعت بظهري أتأملها وقلت:

ـ نار تحرق بلداً.

ألقيتُ في النار المرأة العارية، وكذلك الرجل، والفأرين، والطائر الغريب، والمهرة المجنحة.

لما احترقت تماثيلي دفعتها من النار بعصاي.

صعدتُ السنطة وجمعتُ قرونها التي تحتوي عصارة الصمغ فصمغتها فالتمعت. ولما اهتاجت الشمس بأمر ربها تسرب إلى عروقها الدم فخلتها وأنا غير قادر على انتزاع عينيّ منها، أن المرأة سوف تقفز إلى الماء. وأن الطائر سوف يطير في البراح، والمهرة سوف تصهل.

رفعتُ رأسي فرأيتُ البنت التي وضع الله في وجهها عيني شاة تخطو ناحيتي، ترمي بضفيرتها على ظهرها، وتبدو أطول مني، تلبس جلباباً نظيفاً وتبتسم.

أشرت إليها ناحية التماثيل فابتسمت.

قلت لها:

ـ إنها تماثيلي.

فقالت لي:

ـ تماثيل؟، والنبي إنت فاضي يا عبد المولى.

قلت لها:

ـ لماذا أنت دائماً تضحكين؟

ردت علي وهي تشير ناحية الشمس:

ـ هِمْ يا عبد المولى واقبض على الشمس في الماء قبل ما تغيب.

فقلت لها:

ـ مَنْ يقدر؟

فقالت لي:

ـ تجرد لأرى بدنك.

فتجردتُ من هدمتي، وبان بدني للشمس التي تسكن منازل ربها

في الأعالي، وتسكن منزل النهر.

ضحكت البنت لما رأت عورتي مكشوفة وقال لي:

ـ استر عورتك بالماء.

فقفزت للنهر بعزمي فطرطش الماء حتى بلل البنت فكركرت بالضحك، وسمعتها تناديني:

ـ هات الشمس.

فغصتُ، وغصتُ، ورأيتها عند القاع تبرق، وبدا لي أنني لن أطولها أبداً، وظلت تزوغ مني وأنا أتبعها حتى انقطع نفسي، فصعدت لاهثاً، وعندما نظرت تجاه البنت على الشط لكي أقول لها «انكسفت الشمس» لم أجدها أبداً.

لما بردت تماثيلي حملتها بحنو إلى صدري، وعبرت القنطرة الخشب، وسرت إلى الدار على تراب السكة الساخن.

الشجر واجم، والأبواب مواربة تحبس خلفها ظلال القيعان والمنادر، وأواسط الدور ونسوة يفترشن الحصر، وأكياس الخيش، وينمن على أذرعهن.

«وكنتُ من صغري أسترق النظر، وأقلّب عيني فيها ستر الله، وتفاجئني الظلمة فأحترس، ويمنعني خوفي، إلا أنني أتسلل على أطراف أصابعي حيث أجساد الحريم الممدودة وأرى رضاعتهن وقد أكلها البلى فاندلقت الأثداء منها خارجة، فأنسحب كالقط البري وأكبشها بيمناي فيصرخن في وجهي: «امش يا فاجر مشش في ركبك. أنت لم تخرج من البيضة بعد»، ويشكونني لأمي التي كانت تفرك لي أذني بالحصاة الخشنة».

رصصت التماثيل على السور الحجر وواجهتها بالشمس الحرة قبل أن تغيب، وجلست القرفصاء شاخصاً إليها، وأدركت للحظة أنني من طول تأملها سوف يأخذني النعاس.

سمعت نحنحة عمي أحمد يعزق بجنينة الدار.

ورأيتُ جدي عبد الغفار يخرج من الباب متوكئاً على عصاه. يستند لحظة إلى الجدار حتى يلفف نفسه، ثم يخطو ناحية «النبقة».

سمعته يناديني:

ـ خذ بيدي يا بن الحرام.

نهضت واقفاً ممدود اليد. وتأملته لحظة كأنني أعرف أنه سوف يودعنا، وكأنني أراه لآخر مرة. جدي.. الذي نوّر لي الفانوس، فاهتديت به إلى «تلة الغجر».

كان وجهه في آخر أيامه بلون الرماد، وكانت لحيته من كتان، وبدا لي في وقفته وقد تقوس ظهره وانحنى قليلاً للأمام كمن نسيه الزمن.

ـ هِمّ يا بن الحرام.

لاحظتُ ارتعاشة صوته فصعب عليّ، وحررتُ نفسي من التماثيل وأخذتُ بيده وأجلسته تحت ظل «السدرة» التي ينام تحتها ويحادث الغائبين، وتأملت عينيه اللتين تنظران إلي من أغوط مكان فيه.

سعل، ثم نهج، وظللتُ ممسكاً بيده حتى جلس.

تركته مشيراً إلى تماثيلي المستقرة في الشمس وقلت مفاخراً:

ـ بص يا جدي.

وضع يده على عينيه، وزرر حاجبيه، وتأمل بآخر بصيص للنور يطل من خلاله على الدنيا.

ـ هيه...

ـ تماثيل.

رد:

ـ أصنام. شغل كفرة.

وابتسم، رأيتُ فكه بلا أسنان، وتجاعيد وجهه كالقماش المكرمش، ولاحظتُ عينيه كم ضاقتا، وأصبحتا صغيرتين كحبتيّ حمص.

قال:

ـ أنت من عملها؟

وهرشت جنبي:

ـ طبعاً يا جدي.

ـ والله براوه عليك ياله. ناقصها الروح وتنطق.

واستند بظهره إلى جذع «السدرة» الغليظ، وتأمل واضعاً كفه تحت ذقنه وقال:

ـ كأن الطائر سيطير، والمرأة سوف تحبل.

ـ نعم يا جدي.

ـ حرقتها بالنار؟

ـ طبعاً يا جدي. حرقتها بالنار، وصمغتها بالصمغ، وسوف ألونها بالألوان.

صمت لحظة ثم قال لي وقد بدأ يتهيأ للنوم:

ـ حاذر على البقرتين، والمهرة ذات الجناحين، وجمل الحمول. الدار عاوزاهم.

ـ هم من طين يا جدي.

ـ كلنا من طين ونفخ فينا ربك الروح.

ـ الروح؟

«الروح يا جدي».

«وسرت مع دمي كلمته، وظلت في عروقي حتى شاب مني شعري، لها رجع جليل كبقبقة ينبوع، تتردد بداخلي، حتى أنني وبسبب كلمته هذه، وحكاياته الأخرى لي، والتي جعلتني بعد فوات كل هذا العمر أتأكد أنه لا يوجد بين الناس كلهم من يشبهني».

وألقى برأسه إلى الحجر فرفعته له، ووضعت تحته ملفعته.

عاد يبتسم، ويهمس لنفسه:

ـ من يأمل في غير أوانه. يعتدل الليل والنهار، والشمس بمنزلة الجبهة، وظهور الشعرى اليمانية.

قلت:

ـ بدأنا التخريف.

وشوّحتُ بيدي، وأعطيته ظهري.

ـ اليوم نجمع حبة البركة، ونملأ صوامع الغلال، وفي «مسرى» قبطي أول أيام النسيء.



- يوه. لن نخلص. خرّف براحتك. أنا ماشي.

وراح.

وانتظم تنفسه.

خيّل إلي أنه يروح حيث لا أعرف. وبرغم نومه إلا أنني أشعر كأنه يطل عليّ من مكان ما، ويحاصرني. وكنت أخاف من كلامه وأشكو لأمي التي كانت ترد عليّ «جدك بركة يا «عبد المولى»، وأنت روح روحه».

رأيتُ العم علي الجعفراوي يقف عند سور الجنينة ويسألني عن عمي أحمد. وقبل أن أجيبه سمعت عمي يناديه: «ادخل يا جعفراني». وتسلقتُ السور، ورأيت عمي يأتي عبر الأرض المحروثة، ويمسح يده في سرواله ويمدها ناحية الرجل مرحباً.

وتصافحا وجلسا تحت «السدرة»، وأشعل الجعفراوي سيجارته، وأخذت أتأمل وجهه الأسمر المليح، وشاربه الرفيع المبروم، وعينيه الضاحكتين أبداً.

سمعتُ عمي يسأله:

- رجعتْ من المركز؟
- بدري.
- انجبر خاطرك؟
- أبداً. المدعوقة بختها منيّل. والسوق اللحم فيه يسد عين الشمس.
- ولا يهمك. سوق الثلاثاء فيه العوض بإذن ربك.

وسكت عمي لحظة، بعدها رأيته يهرش دماغه، ومَيّل على الجعفراوي وسأله:

- وأخبار السيما؟

وامتلأ وجه الجعفراوي بالبشر، ثم فرد رجله على الآخر في مد الظل وأجاب على عمي ضاحكاً:

- اسكت يا أحمد. أما فيه فيلم، انما يهوّس.
- بصحيح؟ عربي ولا أفرنجي؟
- أفرنجي، ويتكلم عربي.
- الله! هم الخواجات يتكلموا عربي؟
- افهم يا احمد. هم لهم طريقة.
- آه. واسمه؟
- «لص بغداد».

وهفتْ بالسماء أجنحة بيض، ثم حوّمت راجعة ناحية المغارب. ضرب قلبي جناح الطير المفارق فاضطرب، وخفتُ أن أهوي من فوق السور إلى الأرض.

- السيما!

ها هما يتكلمان عنها.

وسوف يذهبان ككل جمعة من غيري.

يسرقان مني أمنيتي ويذهبان. أتعلق بذيلها مستعطفاً: «خذوني»، فيصرخ فيّ عمي «ما تزال بعد صغيراً». أنفطرُ وألبدُ بجوار السور الحجر كاليتيم ولا أجد سوى حضن جدي ملاذاً، جدي الذي لم يعد يملك صوته القديم الآمر، والذي كنت أجثو عند قدميه فيأخذني في حضنه، ويطبطب على ظهري، ويمسح على شعري ويقول: «بكره تكبر وتروح».

ونهض الجعفراوي فارداً طوله، وقال لعمي: «قم اتشطف، وغير هدمتك. سأنتظرك عند داري».

وخرج من باب الجنينة، وسار مقتحماً سرباً من العصافير ينبش الأرض بجوار الحظيرة التي يجاورها في الخبيز. ولما رآني أتعلق بالسور ابتسم وقال: «بعيداً عن شنبك»، فقلت له: «تشفع لي عند عمي يا عم علي»، فقال لي: «كل جمعة. الذي نبيت فيه، نصبح فيه. يا أخي اهمد. قلنا أنت ما تزال صغير». وأعطاني ظهره وسمعته يحادث نفسه: «بخ عفاريت».

وسار مبتعداً.

جمعتُ - وأنا أغلي - من صفار الشمس مخاليق الطين، ووضعتها في صندوقي الخشب مع كراريسي وكتبي، واتجهتُ للنهر فاغتسلت، وغيرتُ ملابسي، وسرحتُ شعري، وبحثت عنهما في الحارة، وعلى المقهى، وعند ميضة الجامع.

عرفت أنهما انسرقا من بره برة وذهبا فلم أبك، ولم أجمع طوب الجسر ككل جمعة وألقي به على واجهة الدار.

عزمت على الذهاب وحدي، فغادرت البلد حتى أوشكت على المغيب، وأخذ بيدي إلى المركز ما تبقى من نور للنهار الغارب.

ودخلتُ المدينة التي لم أدخلها من قبل.

هي غير البلد. مليئة بالغبار، ومدخّنة، وفيها بيوت كبيرة، ودكاكين بزجاج، وأرصفة عليها ناس تبيع، وسيارات هنا وهناك، وأطفال في مثل عمري يلعبون في منتزه.

أضاءت الشوارع مصابيح معلقة على عواميد، ونوّرت المحلات، والمقاهي كثيرة يجلس فوق مقاعدها رجال بلا عمل. رأيتُ نسوة بألوان، وبنات بشرائط مكشوفات الوجوه. قلت: «انتبه. تخطو إلى ما سوف يبقى في ذاكرتك».

أمسكتُ بيد رجل يسير وسألته عن سينما «مصر» فدلني باشارة من يده.

توجهت ناحية السينما التي كانت تقع في شارع جانبي.

ما إن وصلتُ أمام بابها حتى رأيتُ صورة كبيرة معلقة على واجهتها. عرفت فيا بعد أن اسمها «الأفيش» وقرأت «لص بغداد - فيلم الخيال والسحر».

بلعتُ ريقي، وارتعشت، وتسارع قلبي، وشعرت بدمي يضرب في المدى الصغير لشراييني، وهبّت من الشارع ريح باردة فدخلت في بعضي وأنا أتأمل ما أرى.

صور صغيرة ملونة، محبوسة في فترينة من زجاج.

الساحر الملثم، ذلك الذي عرفته فيا بعد باسم «جعفر»، والفتى الأسمر الصغير، العاري البدن، والذي يحمل على رأسه كومة من الشعر الغزير والذي اسمه «عبده»، والأمير الأعمى الذي يسحب كلبه عبر شوارع «بغداد»، وأميرتي الملونة التي دخلت لغتي فكانت جمرة الصبا، وفصين من زفير.

استندت إلى الجدار وبكيت.

تقدم مني عامل السينما وسألني: «ما لك؟»، فقلت له: «عمي بالداخل، وأنا وحيد» قال لي: «ما اسمه؟»، فقلت له «أحمد عبد الغفار».

اجتاز ممراً، وبعد قليل عاد بعمي الذي اندهش لوجودي، والذي رأيت ضوء المصباح يلتمع في عينيه بلمعة خاطفة، وعاجلني بصفعة وصرخ في وجهي: «من جاء بك؟».

اشتد بكائي، فحنّ علي عمي وأخذني من يدي ودفع للرجل قرشاً ودخلنا من الممر المضاء، وحشرني بينه وبين عم الجعفراوي الذي سمعته يمصمص بشفتيه.

نظرتُ.

أمامي مساحة بيضاء عليها ستارة صفراء تحتها ضوء خافت لا يُري. مصابيح على شكل بلحات متدلية مثبتة على جدران ملصق عليها صوراً. صورة «لعنبر» وصورة «لطريق الشوك» وصورة «للمصري أفندي»، وأخرى للفارس الملثم الذي يمتطي فرسه، وخلفه الشقراء حبيبته والذي اسمه «زورو».

مقاعد من خشب يجلس عليها أولاد البندر منكوشي الشعر، وبنات بملاءات لف يسدلنها حتى عيونهن، وباعة يسرحون بين الصفوف: بيبسي.. كوكا.. شاي ولب، وسندوتشات عجمية.

كأنني في الفخ، ورأيتُ دهشتي الأولى، وسمعت سؤالي الأول.

انطلق صوت كالمدفع:

ـ ما تشغّل يا خواجه.

واندفعت في الأفق عاصفة من الصفير. ورأيتُ رجلاً ضخماً يجتاز السور الذي يفصل الصالة عن «الترسو» ويضرب بخيزرانته السور ويصيح:

ـ بس يا بن أمك أنت وهو.

ـ أمك اسمها حنفي.

وضجت السينما بالضحك، وضحكت مع الضاحكين. وعاد الرجل الضخم يصيح:

ـ والله يا بن القحبة لو أعرف مكانك لَطَلّع ديك أمك.

ـ أمك تحبس أباك في القفص وتقول له: بيض يا عرص.

وعاد الضحك والصفير.

وسحبت يد الخواجة النور فانطفأت السينما، وحلّ الظلام كالكحل، وخرج من فتحات بالجدار الخلفي شعاع مثل شعاع الشمس استقر على المساحة البيضاء التي رأيت ستارته ترتفع ببطء، وتحول إلى كتابة وتصاوير.

رأيت الملك على البحر وخلفه الأميرات، ورأيته يفتح مبرة، وشاهدت حيوانات في غابة، ومنظراً لحرب، وفقراء في مجاعة، ويهوداً يغتصبون سيدة، وطائرة تطير وناساً تنزل منها.

وجاء «لص بغداد».

تلونت الشاشة بألف لون ولون، وألف شمس وقمر، وغادرتني روحي. وقطعت النفس، وركبت مع الفتى الجني وطرنا على الماء، ثم البساط الذي طار فوق المدن العجيبة. حتى إذا ما وصلنا إلى «بغداد» رأيت القباب الفضة، والخيام الحرير، والناس الذي يرتدون قفاطين الشاهي، ويسيرون عبر أسواق تتسابق في ساحاتها جياد تمرق عبر الحصون، والأميرة ذات العمامة، والوجه الحسن، وأنا في مدائن اللون كالغريق.

كأنني ضعت، وانتهى أمري.

انتهى العرض، ولم أنته مما أنا فيه.

كنت أبكي في شهقات، وأنتفض في حيز غير بارد، غير مدرك لما جرى لي.

قال لي عمي مستلماً:

ـ لو أعرف لم البكاء. والله ما أنا فاهم؟

وكنت وحيداً وحدة مؤسية، وأنا أخطو على أول الطريق، ألمحُ على البعد ضوء مصباح يخفق فوق تله، في ظلام، ويلمعُ على الماء، لكنه لا يبدد الظلام، فقط ينير حيث تدب القدم.. تدب إلى هناك.. إلى أول المتاهة. □

زكي نجيب محمود:
العقل المراوغ

غالي شكري

■ «منذ البداية لم تعرف تركيبتي السياسية»، هكذا يقول زكي نجيب محمود الذي كان قد بلغ الرابعة عشرة ابان ثورة ١٩١٩. وهو يكرر المعنى نفسه بعد عشرين عاماً، ولكنه يضيف إلى العبارة سؤالاً هاماً فتغدو على النحو التالي: «لم أكن سياسياً في أي يوم، ولكن هل يمكن لأي مواطن أن يفلت من الانفعال بما جرى ويجري على أرض الوطن؟». والسؤال ايجابي فهو يضمر الجواب بالايجاب.

غير أن هذا الذي لم يشتغل بالسياسة شأنه في ذلك شأن العديد من المثقفين المصريين (الحكيم، نجيب محفوظ، لويس عوض... الخ) لا يقصد المعنى الحزبي الذي ابتعد عنه هؤلاء، إن لم يتوقفوا عن التفكير السياسي وأحياناً الكتابة السياسية المباشرة. وإنما كان زكي نجيب محمود يقصد الابتعاد عن السياسة شكلاً ومضموناً فكراً وعملاً. ولكن المفارقة الأولى أنه رغم ذلك بدأ حياته الثقافية بنقل كتاب سياسي إلى العربية هو كتاب «آثرت الحرية» للجاسوس الروسي كرافتشنكو الذي كان عميلاً للمخابرات الأمريكية. وهو من الأعمال المبكرة للحرب الباردة بين المعسكرين.

ولم يكن من «هموم» المثقف المصري بين أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات أن يشارك في هذه الحرب التي برز فيها بعدئذ من الكتاب المصريين عباس محمود العقاد باشرافه على سلسلة «الناقوس» ومساهمته في أعمال مؤسسة فرانكلين بالتقديم أو المراجعة أو الترجمة المباشرة (وهو الذي نقل عن الانجليزية تقرير خروشوف الشهير المقدم إلى المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفياتي وكشف فيه بعضاً من ممارسات ستالين). ومن المستبعد أن تكون العلاقة المبكرة بين الأستاذ العقاد وتلميذه زكي نجيب محمود هي التي وجهت الأخير لترجمة الجاسوس الروسي. ولكن الفترة التي قضاها أستاذاً زائراً في جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة بين عامي ١٩٥٣ و١٩٥٤ ثم مستشاراً ثقافياً في السفارة المصرية بواشنطن بين عامي ١٩٥٤ و١٩٥٥ هي التي ألهمته أن يكتب «حياة الفكر في العالم الجديد».

وهو أكثر الكتب جدية وبريقاً بين الأعمال التي كانت تنشر في ذلك الحين، وقد اشتهر منها كتاب مصطفى أمين «أمريكا الضاحكة» (١٩٤٣) ولم يشتهر منها إلا في حدود الطائفة البروتستانتية كتاب «القسيس في أمريكا» للقس لبيب مشرقي (١٩٥٨). وكلها ذكريات تسخر من بعض تفاصيل الحياة الأمريكية في إطار الانبهار بجوهر هذه الحياة، وهو الديموقراطية. ونحن نلاحظ على هذه المطبوعات أنها صدرت في مرحلتين متناقضتين، أولاهما كانت «مبادىء ولسن» وقيادة أمريكا للحلفاء في الحرب الثانية ضد النازية ترسم صورة زاهية للولايات المتحدة في خيال الشعوب المناضلة من أجل الاستقلال. والمرحلة الثانية كانت فيها الولايات المتحدة تضغط على هذه الشعوب التي نالت استقلالها حديثاً من أجل «ملء الفراغ» في المناطق التي تركها الاستعمار التقليدي واقامة شبكة من الأحلاف تطوق الاتحاد السوفياتي. وكانت مصر في ظل سلطة يوليو قد تعرفت في الخمسينات على الولايات المتحدة مرتين: الأولى منذ بداية «الثورة» التي ظهر خلالها السفير جيفرسون كافري وهو يودع فاروق إلى منفاه الايطالي، وقد انتهت بالضغط الأمريكي على فرنسا وبريطانيا واسرائيل للانسحاب من مصر بعد عدوان ١٩٥٦. هذا هو «الربيع الأمريكي» في مصر. وكان زكي نجيب محمود بين كولومبيا استاذاً زائراً في جامعتها وبين واشنطن حيث أصبح مستشاراً ثقافياً في السفارة المصرية.

ولكن الرجل يدعونا ألا نعتبر ذلك نوعاً من الاشتغال بالسياسة. وهذا من حقه. ولكن العلاقة بين المثقف والسلطة ليست موضوعاً سياسياً فقط، بل إن البعد السياسي في هذه العلاقة يختلف عنه في العلاقات الأخرى أكثر مباشرة كالعمل في الصحافة أو في الهيئات والمراكز والمؤتمرات ذات البرامج التعليمية أو الاعلامية.

وقد بدأ زكي نجيب محمود حياته الثقافية بالانتماء إلى «لجنة التأليف والترجمة والنشر» ومجلة «الثقافة». وهي مؤسسة مستقلة عن الدولة والأحزاب معاً. وأقرب ما تكون إلى صيغة التوفيق بين «الأصالة» نشداناً للتراث وبين «العصر» انفتاحاً على الغرب.

ويحرص زكي نجيب محمود على الاشارة إلى أنه ولد (عام ١٩٠٥) في قرية ميت الخولي التي أسرت لويس التاسع وشاركت في الثورة على بونابرت. أي إنها بيئة «ثورية». ولكن هذه الاشارة لا تتصل بأي سياق آخر أو اتساق مكتمل سوى أن ثورة ١٩١٩ قد صاحبت مناخ «الحرية». هنا يصر على أن الحرية قد تجاوزت في كتابات أساتذة العشرينات (طه حسين، العقاد، سلامة موسى، علي عبد الرازق، شوقي، حافظ ابراهيم، والحكيم في الثلاثينات) تجاوزت المدلول السياسي المباشر، لترتبط بالمضمون الاقتصادي لتأسيس بنك مصر، وشركاته والرؤى الجديدة في الثقافة الأوروبية وظهور المسرح الشعري والنقد الجديد وازدهار النحت والتصوير ووحدة القصيدة. هذه هي «الثورة» التي يتوقف عندها زكي نجيب محمود «فالعشرينات هي التي ولدت فينا نوعاً من الرؤية أسميه «النظرة المستقبلية». وهو يختار من بين المنابر العديدة في ذلك الوقت، مجلات «المقتطف» و«الهلال» و«المجلة الجديدة». وقد كتب في أحد أوائل أعدادها مقالاً عن «وحدة الكون». وهو حين يذكر «الهلال» في العشرينات إنما يذكر الفترة التي كان سلامة موسى فيها مشرفاً على المجلة، وحين تركها أسس «المجلة الجديدة» في نوفمبر ١٩٢٩. ومعنى ذلك أن زكي نجيب محمود قد اتجه في وقت مبكر إلى المعرفة العلمية التي عنيت بها «المقتطف» عناية خاصة، وجعل منها سلامة موسى رسالته. وقد اهتم زكي بالعلم من زاوية يكشف عن مضمونها مقاله في «المجلة الجديدة».. عن وحدة الكون، وكان يقرأ حينذاك في نظرية التطور.

هذه المعرفة العلمية و«الحرية» التي سمحت بها ثورة ١٩١٩، والاشارة إلى طلعت حرب والتركيز على «انتفاضات» الرؤى الجديدة في الفكر والشعر والنثر، تقود إلى أن مفاهيم «الاستقلال» و«التقدم» قد ارتبطت بإطار مرجعي هو الغرب. كان يسمى «الحضارة الحديثة» أو «العصرية» أو «الجديدة» ولكن المقصود هو الغرب. وقد تحوّل في المخيلة الثقافية إلى «نموذج» معرفي واقتصادي وسياسي: الديموقراطية الليبرالية.

وبالرغم من أن زكي نجيب لم يتخصّص في الفلسفة الاسلامية، الا أنه قد انتبه في جامعة كولومبيا إلى هذا الطلب: أن يحاضر في تراثه. ولا بد أن بذور هذا الانتباه كانت كامنة في انتمائه إلى لجنة التأليف والترجمة والنشر. ولكن «المداخل» إلى معادلة النهضة بالتوفيق بين التراث والعصر قد تعودت تعدد الانتماء - بالنشأة أو المصلحة، الظاهرة أو المضمرة - إلى مختلف شرائح البرجوازية التي تكافح للفوز باستقلاليتها دون الانفصال عن «النموذج» الغربي. وقد كانت الثقافة هي المدخل الرئيسي لزكي نجيب، وأساسات الفكر الفلسفي، ومن المنبر الجامعي، كانت الجامعة في الأربعينات مسرحاً للصراع بين الاتجاهات الفكرية، وأيضاً لمراكز الاستقطاب (الأكاديمي؟) من خارج الحدود. كانت بريطانيا وفرنسا وايطاليا وكذلك الولايات المتحدة على استحياء، تتصارع فيما بينها على جذب الأدمغة والأجيال، بواسطة البعثات والترقيات والبرامج. وقد اختلفت القنوات تبعاً لذلك، فربما كانت الاتفاقيات الثقافية بين «الدول» أو بين الجامعات أو بين الأساتذة والطلاب مباشرة. ولم يكن زكي نجيب إلا أحد الأمثلة على الصعوبات التي يلقاها الطالب المتميز، فقد صادفت هذه الصعوبات طلاباً مثل نجيب محفوظ ولويس عوض. ولم يستطع نجيب محفوظ فعلاً أن يسافر في «البعثة»، وأما لويس عوض فقد احتاج الأمر إلى تدخل مباشر من طه حسين. وكانت وزارة المعارف هي التي أوفدت زكي نجيب محمود الذي كان يعمل «معلماً» في احدى مدارسها، وكانت البعثة إلى بريطانيا.

وإذا اجتمعت الفلسفة، بالعلوم حينذاك، فلا بد أن تكون «الوضعية المنطقية» في مقدمة الاختيارات التي تحقق للطالب - المبعوث مشروعه (= ذاته). وهو في الواقع الثقافي أحد المداخل إلى النهضة البرجوازية المصرية للمشاركة في معادلتها من أحد طرفيها (= الغرب) الذي هو: العلم التجريبي عند زكي نجيب محمود. هذا لا ينفي أن أول مقال بنشره في مجلة الكلية كان حول أبي بكر الصديق، وأنه شرع في نشر سلسلة من المقالات عن الفلاسفة في مجلة «الرسالة» عام ١٩٣٣. وقبيل عام ١٩٤٢ كان قد كتب مقاله «هجرة الروح» الذي قرر فيه أن يخرج عن المحاكاة والتقليد إلى «الاستقلال والابداع». كان نجيب محفوظ، وقد تخرج من قسم الفلسفة عام ١٩٣٤، قد بدأ النشر أيضاً بسلسلة عن الاتجاهات الفلسفية في «المجلة الجديدة» ملتزماً الحياد. وعندما اتجه إلى «الاستقلال والابداع» كتب القصة والرواية. أما زكي نجيب محمود فقد بدأ مشروعه المستقل بكتابين أمسيا من العلامات في الدراسات الفلسفية المصرية، هما «المنطق الوضعي» و«خرافة الميتافيزيقا».

بالرغم من هذا «التخصص» التقني - الفلسفة والتعليم - فقد انخرط زكي نجيب محمود بدءاً من «هجرة الروح» في خطاب عام، وأصبح بالتدريج «مفكراً» ذا مشروع. نذكر هنا أن زميلاً له في الاعجاب بالعقاد ومصاحبته، كان قد سافر إلى الولايات المتحدة أيضاً عام ١٩٤٨ للدراسة، وعاد بمشروعه الخاص في اطار الانتماء إلى الاخوان المسلمين. ذلك هو سيد قطب (١٩٠٦ - ١٩٦٦) الذي بدأ حياته السياسية في حزب السعديين، وقد شاءت المفارقات بالخصومة العنيفة بين هذا الحزب و«الاخوان». ولكن سيد قطب الذي كان قد بدأ حياته الثقافية ناقداً أدبياً منفتحاً كالعقاد على الغرب عاد من أمريكا صاحب رؤية راديكالية في صفوف السلفية الاسلامية انتهت به في ظرف مأساوي عام ١٩٦٦ إلى الإعدام. أما زكي نجيب محمود فقد عاد، على العكس من سيد قطب، صاحب مشروع أكثر تشبثاً بالغرب من زاوية العلم التجريبي والفلسفة الوضعية. وكتابه «قشور ولباب» (ط أولى - الانجلو ١٩٥٧) يضم الاطار العام لهذا «الفكر» الذي ينعكس على النقد الأدبي والفلسفة معاً، وفي مجموعة من الفصول التي سبق نشرها في دوريات ثقافية لا يربط بينها سوى وحدة الحقل المعرفي ومنهج الكاتب. وكان زكي نجيب محمود كفتحي رضوان قد أخذ كلاهما على الجيل السابق (طه، العقاد، سلامة) أنهم كتّاب مقالات أكثر منهم مؤلفو كتب. وقال رضوان إن هذه الظاهرة تعكس «عقلية» جزئية لا تتمتع بالشمول. وقال زكي إنها تعكس اهتماماً بالسياسة تجلب الشهرة أكثر من الثقافة. وبالطبع لم يكن هذا صحيحاً لأن تأليف الكتب لا يتضمن بالضرورة رؤية شمولية، والعكس أيضاً صحيح، فالكتابة للصحافة لا تعني بالضرورة عقلية جزئية أو إفراطاً في الانشغال السياسي، كما أن هذا الانشغال لا يرادف السلبية، بل قد يكون تجسيداً للشمول. هذا بالإضافة إلى أن الأعمال الرئيسية لطه حسين حول الشعر الجاهلي أو مستقبل الثقافة في مصر أو الفتنة الكبرى وعلى هامش السيرة لم تكن مقالات في الصحف. كذلك عبقريات العقاد وتاريخ الاسلام عند أحمد أمين. على أن الأهم من ذلك أن ◄

تحوّل الغرب في المخيلة الثقافية إلى نموذج معرفي واقتصادي وسياسي

سلطة يوليو أخضعت الثقافي للسياسي وأخضعت السياسي لسلطة الدولة

الصحافة كانت وسيلة الخطاب الذي يتضمن القارىء المضمر (= الجمهور) ومبرراته المعلنة (= مشروع يطلب الشرعية). ولهذين السببين بالضبط لم يقتصر نشر المقالات وضمها في كتب على جيل دون آخر. بل إن زكي نجيب محمود قد أصبح علماً على فن «المقال» الثقافي، أدباً كان أو فلسفة. وقد تدرج هذا المقال من مخاطبة الدائرة الضيقة من قراء الدوريات الثقافية، إلى الدائرة الأوسع من قراء الجريدة اليومية.

وإذا كان مشروع الاسلام السياسي قد اكتسب شرعيته من الدين والاستمرارية وقطاع من الشعب بالرغم من المصير المأساوي لرموزه الكبرى (حسن البنا، عبد القادر عودة، سيد قطب، شكري مصطفى، فلأن اطاره المرجعي كافٍ، وبالتأكيد فإن سيد قطب لم يدرس الاسلام في الولايات المتحدة. ولكن زكي نجيب محمود الذي درس العلم التجريبي في بريطانيا وازداد ارتباطاً بإطاره المرجعي في الولايات المتحدة قد اكتسب الشرعية لمشروعه من الدولة ذاتها، وهي الأقوى من «النظام السياسي». . فالدولة التي احتاجت إلى معادلة النهضة في العهد الملكي قد احتاجت إلى المعادلة ذاتها في العهد الثوري، ثم احتاجت إليها مرة أخرى في عهد الانفتاح. بالطبع، تغيرت بعض أركان «الثنائية» من عهد إلى آخر حسب المضمون الاجتماعي للنهضة أو للسقوط. ولكن العقل المراوغ في الوضعية المنطقية كان يستوعب دائماً هذه المتغيرات. هكذا «ينفرد» زكي نجيب محمود بالتكيف مع سلطة يوليو حين يستقبلها بحفاوة بالغة ويمسي «عروبياً» عام ١٩٥٦ متنقلاً من حالة الدهشة ممن يقول بعروبة مصر «صاحبة التاريخ العريق، كيف يمكن لها أن تنتمي لغير ذاتها». ويجيب على السؤال القديم بأن عروبة مصر قديمة قدم وحدة الوجهين البحري والقبلي على يدينا. وهو كلام من الصعب ادراجه في سياق علمي، خاصة إذا جاء من أستاذ متخصص في تحليل اللغة. ولكن «المبالغة» في الإيمان المفاجيء بالعروبة تتستر على المقاومات الهشة لهذا الإيمان.

وحين كان زكي نجيب محمود عام ١٩٥٤ يعبر أبواب جامعة كولومبيا إلى أبواب السفارة المصرية في واشنطن، كانت الجامعة في مصر تشهد المنعطف الثاني في تاريخها. كانت قد تحولت عام ١٩٢٥ من جامعة أهلية وكليات متناثرة ومدارس عليا إلى جامعة رسمية شاملة مستقلة ذات سيادة. وفي عام ١٩٥٤ كانت سلطة يوليو قد قررت تحويل الابداع الجامعي للمثقف المستقل (الشامل، صاحب المشروع) إلى ترويض من شأنه اخضاع الثقافي للسياسي، واخضاع السياسي لسلطة الدولة: وذلك بالاقتصار على تخريج المثقف التقني أو المثقف الداعية. ولا يخلو من المغزى أن بعضاً من أكبر الأساتذة قد حولتهم «الثورة» إلى العمل في الصحافة، وأن البعض الآخر قد حولتهم إلى أجهزة الدولة المختلفة بما فيها «الحكومة». ولكنها لم تسمح بتخريج «المفكر». لذلك كانت السجون والمعتقلات ترحب بـ «المفكرين» من كل اتجاه بين حين وآخر، طول الوقت. وقد ترافقت هذه التصفية لمفهوم الجامعة، وبالتالي للمثقف، مع التصفيات الأخرى للمنابر: الأحزاب والصحف والبرلمان، جنباً إلى جنب مع الدمج الفعلي للسلطات عبر عسكرة المجتمع والتنظيم السياسي الواحد والصحافة «المنظمة»، ولكن البداية كانت تصفية «الجامعة» وما يعنيه ذلك من مشروعات مستقلة للمثقفين.

في هذا الوقت كان مشروع الفلسفة الوضعية، لزكي نجيب محمود يحظى بالرعاية «الجامعية» الكاملة والرعاية «الثقافية» التامة.

ومن المؤكد أن فضلاً كبيراً يعود لجمال عبد الناصر في نشر الوعي القومي العربي بين أغلبية المصريين، كما يقول زكي نجيب محمود. ولكن هل كان زكي نجيب محمود من هذه «الأغلبية» التي تحتاج إلى عبد الناصر و«فكره» العروبي؟ لقد كان من أقرب المقربين إلى أحمد حسن الزيات في «الرسالة» وإلى أحمد أمين وفريد أبو حديد في «الثقافة»، ومن ثم فقد كانت «العروبة» أقرب إليه من حبل الوريد. وإذن، فهو لم يستفق من سبات عميق ولم ينتبه بعد طول غفلة، ولكنه ـ ببساطة ـ قد تكيف مع فكر السلطة الجديدة. ولم يكن وحده الذي تكيف، فتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ولويس عوض وحسين فوزي قد تكيفوا بدرجات متفاوتة مع الأمر الواقع. وكانت «الصفقة» المسكوت عنها: أن يصمت هذا الجيل عن رؤياه المصرية الليبرالية مقابل «السلطة الثقافية» وليست سلطة المثقفين. انها السلطة التنفيذية لثقافة «السلطة». لذلك فعندما يقول توفيق الحكيم إن وعيه كان مفقوداً طيلة الحكم الناصري، علينا أن نصدقه لأنه المقصود بالوعي المفقود هو الوعي ـ المصري الليبرالي ـ المكبوت. وإذا غامر أحدهم، كلويس عوض، بالافراج عن هذا الوعي المكبوت بنقد الوحدة المصرية ـ السورية أو غياب الديموقراطية، فإنه يصبح مؤهلاً لضيافة المعتقل، بعد الطرد من الجامعة بخمس سنوات.

أما زكي نجيب محمود البعيد كلياً عن السياسة حسب تعبيره، فإنه يجد نفسه فجأة عام ١٩٥٦ قومياً عربياً. وهي بالطبع عروبة الانتصار على العدوان الثلاثي وتحوّل عبد الناصر إلى بطل قومي. ولكن العروبة هوية، وليست موقفاً سياسياً. والرجل ضد الايديولوجيا باعتبارها انتقاصاً من علمية العلم. لذلك فهي لا تستدعي انهماكاً أو استغراقاً، ولكنها تستدعي تعديلات هامشية لا تغير من الوجهة الرئيسية للمشروع. ليس من «تطور»، ولكن الأحداث السياسية الكبرى (= ذات الخصائص الاقتصادية الاجتماعية) تنعكس على زكي نجيب محمود بالتكيّف. في المرحلة السابقة على «الثورة» كان المشروع في نقاوته الأولى، أي في مرحلة «البراءة». ولعل مقاله «أسطورة الميتافيزيقا (المنشور في «قشور ولباب» بعدئذ) يصلح عنواناً لهذا التركيز على العلم التجريبي والمدرك الحسيِّ، فيقول: «أناصر المذهب الوضعي المنطقي لأنني مؤمن بالعلم (. . .) فقد أخذت به أخذ الواثق بصدق دعواه» (ص ٢٠٧)، «. . . فالميتافيزيقا إذن هي مجموعة أقوال قالها قائلوها ليصفوا بها أشياء لا تقع تحت حاسة من الحواس (. . .) إن كل قول يحاول هذه المحاولة إنما يكون قولاً فارغاً ليس بذي مدلول ولا معنى» (ص ٢١١). ومن ثم لا يكون الفكر فكراً «الا في صورة لفظية محسوسة مرئية أو مسموعة» (ص ٢٢١). ذلك «أننا نعيش في عصر اتجاهه الفكري هو أن يقوم الرأي على التجربة بشهادة الحواس، وأن يكون صدق الرأي مرهوناً بإمكان تطبيقه تطبيقاً عملياً». وكان من الطبيعي أن ينتهي هذا المنهج إلى النتيجة التالية: «إننا لو سئلنا: بماذا تميز الغرب وحضارته، لا نعدو الصواب إذا أجبنا بأنه يتميز بالعلم التجريبي، فإذا قمنا ننادي بوجوب الأخذ عن الحضارة الغربية أخذاً لا تحوّط فيه ولا تحفظ، كدنا بذلك أن نقول بوجوب الاتجاه بحياتنا وجهة علمية لكي نساير العصر في نشاطه الفكري» (ص ٢٣٥). وفي مقاله «المدرك الحسي» يحسم هذه الوجهة العلمية بقوله إن «الشيء هو مجموعة معطياته الحسية، هو مجموعة آثاره على

الحس، لا فرق في ذلك بين صفات ثانوية وأخرى أولية، ولا فرق بين عرض وجوهر، فاجمع معطيات الحس ضربة واحدة تكن لك طبيعة الشيء الذي ندركه ولا حقيقة له وراء ذلك، معطياتنا الحسية هي الأول والآخر والظاهر والباطن» (ص ٢٤٩). ومن ناحية أخرى «قل ما شئت من ألفاظ، على أن تكون مستعداً لبيان مدلولات ألفاظك هذه التي تقولها، أما ان قلت لفظة ثم عجزت عن بيان مدلولها، كانت لفظة فارغة لا بد من حذفها غير آسفين» (ص ٢٤٨). وقد رد محمود أمين العالم في مجلة علم النفس (فبراير ١٩٥٠) على هذا المفهوم بقوله إن «الهدف الحقيقي للعلم هو محاولة تكشف العلاقات الكامنة وراء المدرك الحسي المباشر، فخلف الظواهر الحسية عالم كامل» (معارك فكرية ـ ط ٢ ـ دار الهلال ١٩٧٠ ص ٤٣). وقد تتبع العالم جهود الوضعية المنطقية عند زكي نجيب محمود منذ نهاية الأربعينات إلى اليوم. وإلى جيل أحدث ينتمي عاطف أحمد الذي خصص كتاباً كاملاً لنقد المنهج الوضعي في فكر زكي نجيب محمود. هذان التعليقان الأساسيان قامت بهما الماركسية المصرية. وهناك تعليقات فرعية أخرى تنتمي إلى المدرسة ذاتها. ومعنى ذلك أن «القطب الآخر» للمشروع الوضعي كان اليسار.

لم يكن زكي نجيب محمود في المرحلة السابقة على «الثورة» مباشرة قد أوضح أو بلور معادلته التوفيقية «التراث والعصر». وكان السبب الأول الذي سيظل مرافقاً له، هو ضعف الجانب التراثي في تكوينه الثقافي. أما السبب الثاني فهو أن التركيز على العلم التجريبي دون غطاء ايديولوجي مباشر، كان يستجيب لمواجهة التخلف الصناعي والاداري في هياكل الدولة والمجتمع الذي يستعد للاستقلال. وهو انحراف بدعوة سلامة موسى الذي كان يربط التقنية ببعدها الاجتماعي. وهذه هي الدلالة المحورية التي غابت عن عبد الله العروي في «الايديولوجيا العربية المعاصرة». كانت الدعوة «العلمية» عند سلامة موسى قد ارتبطت أصلاً بالتغيير الاجتماعي، كما كانت دعوته «المصرية» قد ارتبطت بالاستقلال الوطني. ولكن الدعوة الأولى تلقفتها الوضعية المنطقية لتقسرها في قالب التحديث الصناعي للنهضة البرجوازية. والدعوة الثانية تلقفتها «مصر الفتاة» لتنحرف بها عبر جمعية المصري للمصري إلى مشروع القرش وشعار «مصر فوق الجميع». وبالطبع لم يكن سلامة موسى وضعياً منطقياً ولا من أنصار مصر الفتاة، بل كان اشتراكياً ديموقراطياً على وجه التقريب وليس على وجه التحديد. لذلك فهو على صعيد المعرفة العلمية لم يتوقف عند المدركات الحسية وتحليل الألفاظ، بل كان يعنيه القانون العلمي والمنهج العلمي، أي القانون الذي يكتشف حركة الظاهرة، والمنهج الذي يسترشد بهذا القانون في تغيير «الأمر الواقع» و«الاتجاه نحو المستقبل». لذلك، وبالرغم من اشارة زكي نجيب محمود لسلامة موسى ـ بشاركه فتحي رضوان لأسباب أخرى ـ فإن تطبيقات الفكر العلمي عند سلامة موسى قد تناولت الأدب والطبقات الاجتماعية والسياسة والعقل البشري والشخصية وعلاقة الرجل بالمرأة والثقافة. وانتهت تطبيقاته إلى تعميمات مغايرة كلياً لفكر زكي نجيب محمود الوضعي. وكان من الطبيعي أن تحدث تقاطعات ومداخلات في مجالات محددة مثل حرية المرأة والحضارة الصناعية وحرية التعبير. ولكنها التقاطعات التي تشترك فيها البرجوازية مع غيرها من شرائح اجتماعية بما فيها الفئات الشعبية حول مصالح «النهضة» والتحديث لمجمل الوطن المستقل أو الموشك على الاستقلال. بالاضافة إلى أن علمية سلامة موسى ذاتها كانت على قدر كبير من البدائية لارتباط تكوينه الثقافي وانتمائه الاجتماعي بمرحلة بدائية كذلك في تشكل وعي الفئات الشعبية التي «ينحاز» لها. ولكني قصدت من المشابهة بين علمية سلامة موسى وعلمية زكي نجيب محمود أن أصل إلى التناقض وليس إلى المطابقة. وهذا التناقض هو الذي أخذ صيغته الأكثر تطوراً في النقد الذي إلى حد النقض في كتابات محمود العالم وعاطف أحمد.

هذا التناقض في واقع الأمر كان بين مشروعين: العلم التجريبي أو الوضعية المنطقية من ناحية، والماركسية (= الاشتراكية العلمية) من ناحية أخرى. وبينما كان سلامة موسى مثقفاً هامشياً (لارتباط علميته بالمعارضة الاجتماعية الجذرية) فإن زكي نجيب محمود بدأ حياته واستمر على علاقة ما بالسلطة (الثقافية على الأقل: الجامعة، مجلة «الفكر المعاصر»، المجلس الأعلى للآداب والفنون فالمجلس الأعلى للثقافة.. الخ).

لم يكن مشروع الاسلام السياسي على وفاق مع المشروع الوضعي الذي يركز على «الغرب» في مرحلته الأولى. ولم يكن مشروع عبد الرحمن بدوي (= مشروعاته المتعددة على وجه أدق) بقادر أن يكسب جسراً من الحزب الوطني الجديد إلى السلطة، إذ إن ترجمات بدوي للفلاسفة الألمان من أمثال شوبنهور، وشبغلر ونيتشه وكتاباته العديدة عن المثالية الألمانية ثم دراساته للزمان الوجودي انطلاقاً من هايدجر قد ربطت بينه وبين التصورات والافتراضات الشائعة حول النازية. لذلك كان «اليسار» بتنويعاته المختلفة هو المشروع الجدي المقابل لمشروع زكي نجيب محمود. ومن هنا كان السجال المستمر بين المشروعين.

ولكن التفكير الوضعي الذي ركز قبل «الثورة» على العلم التجريبي في الغرب نشداناً للتصنيع انتاجاً وقيماً وآليات فكرية، كان ينفي الايديولوجيا عن العلم مستهدفاً استقطاب القوى الاجتماعية المختلفة حول البرجوازية. ولكن سلطة يوليو ١٩٥٢ لا تقبل براوغة العقل الوضعي، فحاجتها إلى الايديولوجيا ترفض الإضمار. لذلك كان لا بد من «مذكرة تفسيرية» في عشرات المقالات يعتنق فيها زكي نجيب محمود العروبة الايديولوجية القابلة باستمرار للايضاح بأنها عروبة ثقافية. ولا بأس بعدئذ من التأكيد على أن الناصرية أشعرت الناس «بالكرامة». ولم يكن الرجل في أي وقت ناصرياً أو متعاطفاً كغيره من المستقلين مع الوفد أو الأخوان أو السعديين أو الاحرار الدستوريين. كان حريصاً على الانسجام بين دعوته المبسطة إلى العلمية، وحياده المبسط بين الايديولوجيا والسياسات والأحزاب.

هذه التبسيطية هي التي هتفت بسقوط الميتافيزيقا و«حياة» الفكر في العالم الجديد (أمريكا) والشروق (الثقافي) من الغرب.

ليست عناوين الكتب محض مصادفة، فالحياة الفكرية في العالم الجديد يقابلها الموت الفكري في العالم القديم الذي هو عالمنا، والشروق من الغرب يقابله الغروب من الشرق. يقول في «صفة العبيد» (ط ثانية ١٩٨٢) ما يلي: «إن الانسان حي بمقدار ما هو مبدع خلاق، والأمة تسري فيها الحياة بمقدار ما هي قادرة على الخلق والإبداع، ثم أعود فأزعم أننا لا نكاد نخلق شيئاً واحداً جديداً في الأدب أو العلم أو الفلسفة أو الفن» (ص ١٧٧) ذلك «أننا لا نخلق ولا نبتكر لأن لنا أخلاق العبيد» (ص ١٧٨). بل أنه يذهب إلى ما هو أبعد، فيوصل هذا المعنى على النحو التالي: «اننا عيال على العالم المنتج.. إننا لم نكد نخلق جديداً من أول الزمان إلى يومنا هذا»

(ص ٨٨٨) و «أننا عبيد في فلسفتنا الأخلاقية.. عبيد في فلسفتنا الاجتماعية.. عبيد في حياتنا الثقافية لأننا ننصاع في يسر يشبه الانزلاق نحو الايمان والاعجاب بما قاله الأولون» (ص ١٨٩). ولأن «الكلام» يسبق التشكل الجديد للسلطة، يصبح ممكناً القول إن «الطاغية في صميم طبيعته عبد يذل للقوة حيث يراها، كما أنه يعطش بالضعف أينما رآه» و «الرأي عندي أننا عبيد لأننا طغاة وطغاة لأننا عبيد» (ص ١٩٥).

تفصح اللغة عن موقف سياسي للمثقف من السلطة السابقة على الثورة، سواء أكانت سلطة الدولة أم سلطة الرأي العام. هذا الموقف يكتسي «بأقوى» الستائر السلبية، ليس نقداً ذاتياً، وإنما «انسحاق» أمام الآخر: الغرب. ليست مقارنة بين التقدم والتخلف، وانما شعور مطلق بالعجز أمام ظاهرة أزلية ـ أبدية (= عنصرية)، فنحن عبيد لا نعرف الابداع منذ فجر التاريخ إلى اليوم. والمسألة هنا لا تكمن في «خطأ» تاريخي، وانما في ميزان التقويم ذاته.. ففي الوقت الذي يقدم المثقف نفسه على أنه من خصوم الميتافيزيقا التي يصفها مرة بالخرافة، ومرة أخرى بالاسطورة، وأنه من أنصار العلم والدقة في التحليل العلمي يجنح في واقع النص إلى أقصى درجات «الميتافيزيقا» حسب مفهومه لها. أليست «الميتافيزيقا» وفقاً لتعريفه هي المطلق الساكن وراء المدرك الحسيِّ؟ إذن، كيف يمكن لبلد أو لشعب أن يحرم من موهبة الابداع على طول التاريخ، وكيف يمكن لطبقات هذا الشعب وأفراده جميعاً أن يكونوا طغاة وعبيداً طول الوقت؟؟ لم يحدث هذا قط لمصر ولا للعرب ولا للمسلمين ولا لأي شعب آخر. ولكن المكبوت عند «المثقف» هو انسحاقه التام أمام اطاره المرجعي: تكنولوجيا الغرب. وقد تجسدت هذه التكنولوجيا في «سلطة» ايديولوجية مضمرة في موقفه من الوطن والمجتمع على السواء. في «مجتمع جديد أو الكارثة» يقرر «أن عبقرية الانسان في مواجهته للحياة بالجديد المبتكر» (ص ٢٠ من ط أولى ١٩٧٨) فإذا تذكر «التراث» فإنه يخطب وده هكذا «تراثنا عظيم مجيد»، ثم يستدرك على الفور «لكن أقصى حدوده هو أن تقرأه ليوحي إلينا بما يوحي، لا لنستمد منه القواعد والقوانين». لماذا؟ يجيب «إننا نريدها ثورة فكرية تلوي أعناقنا، لتشد أبصارنا إلى المستقبل بعد أن كانت مشدودة إلى الماضي» (ص ٢١). وإذا سئل: ألا يكفينا الاسلام ويغنينا عن الغرب بكل ما فيه، يقول نعم بشرط «ألا نرفض شيئاً من دعائم الحضارة الراهنة» (ص ١٤٢ «قيم من التراث» ط ثانية ١٩٨٩). وإذا سئل مجدداً: وماذا جناه الانسان من العلم والآلات «فليكن جوابك يا أخي في الوطن ويا أخي في الاسلام هو: أن ما جناه انسان تقدمت علومه وأجهزتها هو أنه صار انساناً بدرجة أعلى» (ص ١٣٠).

الناصرية هي التي تقوّم «الخلل» في المعادلة التوفيقية لدى المثقف الوضعي: نعم للتركيز على العلم التقني، ولكن الطرف الآخر ـ التراث ـ يحتاج هو الآخر إلى التركيز الايديولوجي (البعيد عن العلم؟)، ويصبح التقسيم الثاني إلى عقل ووجدان وجسد وروح وفكر وفن هو المنقذ من اختلال الميزان. وقد كان الأساس حاضرا منذ البداية وطول الوقت، فالوضعية المنطقية التي حولت «التقدم الآلي» في الغرب إلى امبراطوريات واسعة الأرجاء، ماذا تستطيع أن تفعل في بلد متخلف؟ يتحول العنوان القديم «شروق من الغرب» إلى نقيضه: «الشرق الفنان». كان الكتاب في الظاهر نقيضاً للعنوان الأكثر تحدياً «خرافة الميتافيزيقا». أما تحت السطح فقد كان الكتاب تأكيداً للميتافيزيقا العنصرية «الشرق شرق، والغرب غرب، ولن يلتقيا». هذا البيت من الشعر للانجليزي رديارد كبلنج كان محور المناظرة القديمة بين العقاد وسلامة موسى في قاعة يورث التذكارية بالجامعة الأمريكية أواخر الأربعينات. انحاز العقاد لبيت الشعر، وعارضه سلامة موسى. كلاهما كان ايجابياً في الموقف من الغرب، ولكن ايجابية العقاد التي تبناها زكي نجيب محمود لاحقاً، هي ايجابية الاقرار بالتفوق (الطبيعي، الثابت) للغرب. وقد التمس زكي نجيب محمود للشرق (للعرب؟ لمصر؟) ما سبق أن التمسه توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» ويحيى حقي في «قنديل أم هاشم» من وجدان روحي يتمثل أساساً في الدين، وجانبياً في الفن (لا بأس من التغاضي عن فنون الغرب وآدابه وأديانه، ولا بأس أيضاً من نسيان التأكيد السابق بأننا لم نبتكر شيئاً وأننا لم نعرف العظمة في أي وقت). هذا النسيان وذاك التغاضي يكبتان المسكوت عنه: وهو البحث عن تعويض ـ لا عن بديل ـ للشعور بالنقص الحضاري والتسليم المطلق للغرب بالتقدم (نحونا؟ كموضوع لا كذات). وهو ما يرادف فقدان الاستقلال، الثغرة التي تملأها الايديولوجيا تدريجياً في ظل السلطة الثقافية التي تطلق منها الدولة أدمغة: المثقف الوضعي التقليدي والمثقف الوضعي الجديد، جنباً إلى جنب.

كان «الشرق الفنان» في أوائل الستينات ـ وهو كتيب صغير في سلسلة «المكتبة الثقافية» التي افتتحها العقاد ـ بياناً خجولاً من المثقف الوضعي حول الايديولوجيا التي كان قد كرس «يقينه» لنفيها خارج «العلم». وفعلاً تظل أطروحة الروح والقلب والوجدان خارج العلم التقني كأننا ارتضينا التقسيم الحضاري للعالم، وشرعنا في استخراج بطاقة هوية تثبت «الدين» منفصلاً عن «العلم» ولكن برفقته ضماناً لتأييد المؤمنين. وعودة جديدة في عصر مختلف إلى حيثيات الاصلاح الوسطي التوفيقي. ولكنها «النهضة» المحاصرة بتحديات مغايرة.

تسلم المثقف الوضعي قيادة «الفكر المعاصر»، منبر الدولة، وفي المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية كانت الأمور تتخذ وضعاً ملائماً لاستقبال «التجديد» الذي كان يطمح إليه هذا المثقف. كان ينعي التقليد والماضوية، ولكنه الآن أمام ظاهرة مضى على نموها عقد ونصف، ظاهرة «الشعر الحديث». ولم تكن هناك أية ملابسات استثنائية سوى أن المثقف اليساري كان لا يزال سجيناً بينما «الاشتراكية العلمية» منذ بداية الستينات كانت صياغتها قيد التنفيذ. لم يشارك المثقف اليساري في صنع هذه الاشتراكية «العلمية» التي أوهمت البعض بالمصطلح الماركسي المرادف لها. وقد يكون هذا الايهام متعمداً؛ فقد أسهم المثقفون ـ الدعاة من خارج السجن في تحرير «الميثاق». وكان زكي نجيب محمود بين أعضاء لجنة المائة التي أصدرت تحفظاتها في تقرير خاص. ولكن العلمية المنسوبة إلى اشتراكية الميثاق لم تكن لها أية علاقة معرفية أو اجتماعية بالماركسية. وهناك ثلاث قراءات شهيرة للميثاق ـ في ظل الدعوة له ـ أولها للطفي الخولي والثانية لأحمد بهاء الدين والثالثة لمحمد علي ماهر، وكأننا أمام نص يحتمل التأويل الماركسي والاشتراكية المعتدلة والاسلام. ولكن القراء الثلاثة في واقع الأمر كانوا يقرأون أنفسهم، فالكتب الثلاثة كانت نوعاً من التفكير بالأماني. وليس معنى ذلك أنه لم يكن للميثاق الناصري دلالته الموضوعية بالرغم من الايهام المقصود. كانت هذه الدلالة التي يدعوها البعض بأنها «الاشتراكية

ماذا تستطيع الوضعية المنطقية أن تفعل في بلد متخلف؟

بغير اشتراكيين» هي التنمية الاقتصادية في الاطار الوضعي الملتبس ايديولوجياً بالعروبة من جانب والاسلام من جانب آخر.

وكان المثقف اليساري قد خرج من السجن حديثاً حين أصدرت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بياناً كتبه زكي نجيب محمود جاء فيه «إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى الشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات إذا حللناها وجدناها منافية لروح الثقافة الاسلامية العربية التي هي الروح المميزة لشخصيتنا الفنية على مدى العصور مما يجعل كتاباتهم مرفوضة حتى ولو أخرجناها من دنيا الشعر لندخلها في عالم النثر الفني، وذلك لأنها تشبع في كياننا العضوي عنصراً غريباً يهدمه ولا يعمل على بنائه ونمائه. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير لعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الاسلامية بل ومما تأباه هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة، وفكرة الصلب وفكرة الخلاص، ذلك فضلاً عما يستبيحونه لأنفسهم بالنسبة لكلمة الإله كأنما هي لا تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني» (عن مجلة الثقافة - ١٧ نوفمبر ١٩٦٤).

وقد ترافق هذا البيان مع اتهام رئيس لجنة الشعر - العقاد - لهؤلاء الشعراء بالقرمزة (= الشيوعية) وتحويله شعر صلاح عبد الصبور «إلى لجنة النثر للاختصاص» حسب تأشيرته الشهيرة. وفي هذا الوقت نفسه كان عزيز أباظة «باشا» يخطب في عيد العلم أمام جمال عبد الناصر يناشده التدخل لإنقاذ «الفصحى» من شعراء العامية وكتاب القصة والمسرح ممن يستخدمونها. وقد اختار زكي نجيب محمود مكانه في طليعة هذا الجناح المحافظ بين أجنحة السلطة الثقافية في الستينات (علينا أن نلاحظ التناقض بين اللافتات الثورية في الاقتصاد والسياسة وبين الاجراءات غير الليبرالية غير الثورية في الثقافة). لم يكن في الأمر أي تناقض عند المثقف الوضعي الذي يحتل من الآن فصاعداً مكانه في دائرة صنع القرار، بينما يلقى المثقف اليساري والسلفي الراديكالي مصرعه طيلة الستينات السابقة على الهزيمة، فشهدي عطية الشافعي يقتلونه على بوابة أبي زعبل عام ١٩٦٠ وسيد قطب يشنقونه عام ١٩٦٦. يكتسب اغتيال شهدي دلالة مميزة لأنه اليساري الذي يؤيد سلطة يوليو حتى النفس الأخير، ولكن التصفية الجسدية مع ذلك تكتمل بالتصفية السياسية عام ١٩٦٥ حين يتخذ التنظيمان الكبيران في الحركة الشيوعية، من يؤيد ومن يعارض، القرار التاريخي» بانتهاء المنبر المستقل والذوبان في منبر السلطة. بالنسبة للإسلام السياسي (= السلفية الراديكالية) كان الموقف معاكساً جذرياً، فقد تمكن سيد قطب من انجاز أول برنامج عمل حقيقي في «معالم على الطريق»، وبموته كان البرنامج قد مضى في هذا الطريق الذي كان «حادث المنصة» من محطاته الرئيسية نحو الترشيح بديلاً للسلطة القائمة. هكذا أصبح الصراع في إحدى اللحظات بين المشروع الوضعي، المشروع الاسلامي أساساً، إذ فقد اليسار موقعه كطرف أصيل في هذا الصراع، وارتبط مصيره - ويا للمفارقة - بمصير السلطة التي أجهزت عليه باسم «الثورة» و«الاشتراكية العلمية». و «تحالف قوى الشعب العاملة». ولا يكفي أن يكون هناك أفراد يحملون راية اليسار المعارض لأن الاسلام السياسي كان قد «نجح» في تثبيت تنظيماته المستقلة وتوسيع قاعدته. لذلك دار الصراع السري والعلني، الثقافي والسياسي، بين مشروعين رئيسيين، أحدهما لا يملك حزباً ولكنه مثقف السلطة، والآخر لا يملك سلطة الدولة ولكنه يستطيع اختراقها عبر التجليات الأخرى للسلطة الدينية الشعبية.

وكان زكي نجيب محمود صاحب أهم واكفأ صياغة توفيقية للمشروع الوضعي، لأنه أثبت قدرة هائلة على التكيف مع المتغيرات وبرهن على أن العقل الوضعي يستطيع الايهام بأنه قد «تطور» من الانسحاق المطلق أمام العلم التقني للغرب لدرجة الاعتراف بالعبودية والطغيان في تكويننا منذ نشأتنا على الأرض إلى التباهي بالعروبة والتمايز بالاسلام. إنه الايهام، فالاطلاق والتعميم والتجريد، يتناقض فعلاً مع التجريب الحسي المباشر والتحليل اللفظي للأوصاف الخارجية، ولكنه ينسجم وآليات العقل المراوغ.. فالمدركات الحسية تتفاوت من لحظة إلى أخرى ومن انسان إلى آخر ومن حاسة إلى غيرها. هذا التفاوت هو المطلق الميتافيزيقي الجديد الذي يبرر الآلة واستهلاكها دون فكرها وانتاجها. إنها خطوة بعد البراجماتية، أكثر مثالية، فالعصر هو «العلوم الطبيعية» والأصالة هي «مرفأ الحياة الآخرة التي هي غاية منشودة خلال كل نشاط ننشط به في هذه الحياة الدنيا» (ص ٥٨ من «ثقافتنا في مواجهة العصر» ط سابعة ١٩٨٩). هذه هي «الحداثة» عند المثقف الوضعي الذي يتماهى والسلطة التي تواجه مشروعاً سلفياً راديكالياً من جهة واحتياجاً إلى التقنية الغربية من جهة أخرى. انها «تحتاج» إلى درجة من درجات التدين، وإلى درجة من درجات العلمية من أجل: تنمية اقتصادية قائمة على إحدى درجات التصنيع. والعقل الوضعي المراوغ هو الذي يستطيع أن يجمع بين القشرة الدينية والقشرة العلمية في نظام من القيم يبرر استهلاك «الآلة الغربية»، وفي أقصى الحالات اعادة انتاجها بشروطها الفكرية والاقتصادية والسياسية. تبرير الاستهلاك يفرض ترميم الفكر، فلا بأس من التوفيق بين المتناقضات سواء أكان توفيقاً زمنياً (زكي نجيب يهاجم الصهيونية في «ثقافتنا» مرتين: ص ٢٧٩ وص ٢٩٦ ثم يؤيد معاهدة الصلح مع اسرائيل ويدعم التطبيع بينها وبين العرب) أم كان توفيقاً بين المثقف والسلطة (السياسية، الدينية، الرأي العام) وذلك «بالمحافظة على هويته التاريخية من جهة والحرص في الوقت نفسه على أن يعاصر دنياه» (عن «هموم المثقفين» ط ثانية ١٩٨٩ ص ١٣). ومن ثم فقد افترض أصلاً هذا التناقض بين الهوية ومعاصرة الدنيا «التي تعج من حوله بمخابير المعامل وعجلات المصانع». هل من سبب لهذا التناقض إلا أن «العروبة» أو «الوطنية المصرية» تتناقض بطبيعتها مع العلم؟ هذه هي الأطروحة التي تتكرر في صيغة مختلفة. نحن عرب إذن «بما قد ورثناه عن الأسلاف من عوامل أهمها العقيدة واللغة ومواصفات العرف والتقاليد» (ص ١٠٥). ونحن معاصرون بمقدار ما نستطيع من «مسايرة» - هكذا حرفياً - لحضارة عصرنا، أي الغرب. نحن لا نملك إذن سوى الدين واللغة، والباقي «مسايرة». أما المشاركة في بناء العصر وحضارته فمن المحرمات لأننا لا نملك مؤهلات هذه المشاركة. إذا قلبنا المكتوب يصبح المكبوت: لنا الميتافيزيقا ولهم الواقع. وبما أن المعارك في عالمنا لا تدور حول خريطة الآخرة، فإنه لا يعود أمامنا سوى مسايرة «الآخر» (هل تصلح التبعية مرادفاً؟). وهو يرادف بين العصر والغرب وبين الحاضر والغرب حتى لا يكون هناك أدنى التباس (ص ١٠٦). وهو يتخذ من الإمام محمد عبده شاهداً لا إطاراً مرجعياً حين يقرأه على النحو التالي: «قوامه رد الاعتداء عن المقومات الأساسية في تراثنا، ثم الافادة من مصادر القوة العلمية في عصرنا، حتى لا نستنيم لسحر الماضي

العقل الوضعي المراوغ جمع بين القشرة الدينية والقشرة العلمية

وحده» (ص ١١٥). ولا بد من أن نتوقف عند الألفاظ الجديدة ودلالاتها: «الاعتداء» الذي عرفناه كان على الأرض والبشر، على «الوطن». وكان الدور التاريخي لمحمد عبده أنه اجتهد في تأويل النص بما لا يتناقض مع الحضارة الوافدة. أما «الاعتداء» الفكري، فلعل المقصود به هو الحوار الذي يفصل بين العلم والقصيدة الدينية. توقع «العدوان» هو رفض مسبق «للحوار». ماذا يكون «سحر الماضي» اذن؟ فالدين مطلق وليس ماضياً، هو اعتقاد وليس تاريخاً. أما إذا كان الماضي هو التاريخ، فكل تاريخ أو أي تاريخ هو بشري بالضرورة، ومن ثم يقبل الحوار والتفاعل دون أن يكون ذلك «عدواناً» على مقومات أساسية في التراث. ولكن المثقف الوضعي يستبق الأحداث بهذا المصطلح، فهو يحتفظ برصيد لفظي يرد «الاعتداء» المتوقع من الاسلام السياسي على المشروع الوضعي أنه ليس اعتداء الغرب، بل الهجوم الوقائي على السلفية الراديكالية. هذا العقل المراوغ هو الذي يحتفظ في البنية الموازية للذاكرة بالموقع الرجراج في منتصف المسافة بين الدين والعلم وبين الوطنية والقومية وبين المحلية والانسانية. وهو موقع كمّي فوقي تزحزحه إلى هذه الدرجة أو تلك المراوغة العقلية للمنطق الوضعي حسب الأفعال المؤثرة لسلطة الدولة الحديثة الاستقلال. وهي الدولة التي افتتحت هزيمتها حواراً حول الأسباب والنتائج. كانت الوسطية الوضعية الاصلاحية في مقدمة الأسباب، وكان الازدهار المتعاظم للسلفية الراديكالية في مقدمة النتائج. ولكن القصور العلمي - التقني الذي يقابله مصطلح «الدولة العصرية» هو الذي فاز في السباق الكلامي. ولكن الكلام الذي دعمته السلطة الجديدة بتكريس شعار «العلم والايمان». واستطاعت حرب اكتوبر ١٩٧٣ أن تمنح السلطة شرعيتها من خلال الانجازات الأولى للأسلحة الالكترونية وهتاف الجنود: «الله أكبر». ثم استطاع النفط أن يقفز بالعرب من «القوة» العسكرية إلى «الطاقة». وأقبلت الثورة النفطية من بلاد الطاقة الروحية - أرض المقدسات - لتلغي أية احتمالات للثورة الاجتماعية، وتفتح الاحتمالات على أرض المقدسات الأخرى في فلسطين المحتلة. لذلك جاء كتاب «تجديد الفكر العربي» (ط أولى ١٩٧١) لزكي نجيب محمود بياناً متكاملاً للمثقف الوضعي يواجه به المتغيرات الداخلية من الهزيمة إلى الحرب، ومن الميثاق الوطني إلى بيان ٣٠ مارس في مصر، ومقومات «الدولة العصرية» في عصر النفط و«الصلح» مع اسرائيل.

كانت هناك المدينة الفاضلة في الحلم السلفي تكسب أرضاً جديدة كل يوم. وكانت هناك السلطة العربية عموماً، والمصرية خصوصاً، تبحث عن حلم آخر يكبح جماح السلفية، ويكبت أية انتفاضة للحلم اليساري. وجاء «تجديد الفكر العربي» وفياً للعهد يحقق الطموح لدولة «العلم والايمان» سواء أكانت دولة النفط بالايجاب أم دولة النفط بالسلب. لذلك كان زكي نجيب محمود كاتب السلطة العربية الأول طيلة العقدين الأخيرين على وجه التقريب. وبدءاً من الجوائز العربية الكبرى من الدول أو من جامعة الدول، وانتهاء بوسائل الاعلام المرئية والمسموعة مروراً بالنشر في أكبر الصحف ودور النشر ترسخ مفكر الوضعية المنطقية حكيماً للنفط (العلم) والصلح (الايمان).

يفاجئنا المثقف الذي أصرّ دائماً على أن لا علاقة له بالسياسة بأن أسوأ ما في التراث العربي أن الفكر مقصور على السلطات

التكيف مع القومية العربية كان ايديولوجياً وليس اعتقاداً في الهوية

(ص ٢٧)، وأن السلبية الثانية هي التكرار والتقليد (ص ٢٠٠) وأن السلبية الثالثة هي انعدام الايمان بقدرات الانسان واستقلاله العقلي. هذه اذن بشارة الليبرالية الجديدة. ثم يفترض أن المشكلات المطروحة علينا لم يعرفها أسلافنا، ويجب أن نبحث لها عن حلول لن نجدها في التراث. وينتهي الرجل إلى ما يمكن تسميته بالقرار النظيف. إما أن نعيش عصرنا بفكره ومشكلاته وإما أن نرفضه ونوصد دونه الأبواب لنعيش تراثنا. . نحن في ذلك أحرار، لكننا لا نملك أن نوحد بين الفكرين» (ص ١٨٩). بهذا القرار يحسم الكاتب موقعه في مواجهة السلفية الراديكالية. إنه «ينازل» - ولا أقول يساجل - المشروع السلفي نزالاً يتفوق منذ البدء بسلاحين هما: العلم والحرية. المثقف يمهد الطريق إذن أمام «الدولة العصرية»، دولة التقنيات الليبرالية. إنه النفي المضمر للايديولوجيات الراديكالية (الاسلام السياسي أساساً والماركسية احتياطاً). ولكن الشعار كان عالمياً، وسيزداد في السنوات الأخيرة من الثمانينات عالمية حتى يقال إننا عشنا نهاية عصر الايديولوجيات، أو «نهاية التاريخ» بانتصار الليبرالية على الشمولية.

لا توحيد إذن بين الفكرين، بين الحضارتين، بين الشرق والغرب. ماذا ينفي الآخر أم أننا سنحاول التوفيق - وليس التوحيد - مرة أخرى؟ كان التوفيق قد سقط في هزيمة ١٩٦٧ التي لم تكن قط مجرد هزيمة عسكرية أو سياسية، وإنما كانت هزيمة «النهضة» بالذات في أوج مراحل صعودها. كانت الناصرية قد استبدلت الثنائية بأخرى فلم تعد الاسلام والغرب، بل القومية العربية والعالم. شيدت المدخل ووضعت اللافتة، ولم تنجز المبنى و«المعنى». أي المضمون الاجتماعي والديموقراطي الذي يستطيع أن يُحلّ التركيب مكان التوفيق. لذلك كان سهلاً أن يسقط المدخل الجديد على المبنى القديم. وبالرغم من حرب اكتوبر فقد غزت الصهيونية لبنان وحاصرت بيروت عام ١٩٨٢. عقد ونصف واكتملت دائرة السقوط. ضاعت «النهضة» بثنائيتها التوفيقية للأبد. ولم تكن الطاقة المعرفية للمثقف الوضعي لتمده عام ١٩٧٠ في النهاية الرسمية للناصرية بعد نهايتها الموضوعية عام ١٩٦٧ بالسياق الذي جرت فيه التطورات حتى اكتملت الدائرة وأضحت فجوة مظلمة تفصلنا عن النهضة التي كانت وعن المستقبل المجهول في آن. ولكن بيان المثقف الوضعي - «تجديد الفكر العربي» - كان جزءاً من الدائرة المغلقة ولا يزال. ولكنه الآن خارج السياق في ظل التحديات السلفية الراديكالية والشلل البنيوي في الدولة العربية والمجتمع العربي على السواء.

ليس من «توحيد بين الفكرين»، فهل من توفيق يكذب الدعوى القائلة إن أضعف وأسوأ ما في التراث هو التكرار والتقليد؟ أم أنه لا بديل عن الاقرار بالانفصال اللانهائي بين الفكرين، وفي هذه الحال بالضبط تربح السلفية الراديكالية آخر المعارك؟ مشروعها قام دائماً على أساس القطيعة التامة مع الآخر. وهو منطوق يخفي المكبوت. ولكن المشروع يقدم نفسه على أساس الظاهر والمعلن: ليس من لقاء مع الآخر. أية محاولة لإثبات أن النفط والمال «العربي - الاسلامي» يتصل أوثق الاتصال بالآخر، وأن هذا الآخر ليس طرفاً فقط وإنما طرفاً مهيمناً على العلاقة ومساراتها، لن يقدر لهذه المحاولة النجاح في الفعل الثقافي - السياسي الأعمق من السطح الايديولوجي. حتى عندما تصل هذه الهيمنة في العلاقة درجة توجيه المسار وجهته

الطبيعية ـ وهي الصلح مع الصهيونية ـ فإن المثقف الوضعي يبادر إلى «الاعتراف» بالعدو القديم و«التطبيع» معه. ولا تتردد الجوائز العربية من أن تنهال عليه تعميماً للفائدة، وكأن الرجل قام بالاعتراف نيابة عن الآخرين.

على أية حال فالبيان الختامي للمثقف الوضعي ليس وضعياً تماماً، ولكنه مزيج من الوضعية المنطقية والبراجماتية والمادية الميكانيكية، فقد جمع كل ما يؤكد ثلاث نقاط: أولها مركزية الغرب الثابتة، فيقول «إننا لولا علم الغرب وعلماؤه، لتعرت حياتنا على حقيقتها، فإذا هي لا تختلف كثيراً عن حياة الانسان البدائي في مراحلها الأولى» (ص ٦١). وليس من حل لمشكلات حياتنا الراهنة «إلا في النتاج الأوروبي الحديث» (ص ٧٨). علينا أن نتوجه شطر أوروبا وأمريكا «نستقي من منابعهم ما تطوعوا بالعطاء، وما استطعنا من القبول وتمثل ما قبلناه» (ص ٨٢). الغرب مركز الكون، هذه فرضية أولى من ثوابت المثقف الوضعي. والفرضية الثانية هي أننا في مرحلة تحوّل تستدعي ألا تكون لدينا قواعد ثابتة للقياس. لنفتح الطريق أمام المبادرة فنبتكر لكل موقف ما يلائمه من قيم ونظم (ص ٢٢٦) بالمعنى التجريبي البحت في الفلسفة الذرائعية (البراجماتية). وفي ضوء هذا المفهوم يغير الكاتب موقفه (الديني) من الشعر الحديث، وفي الوقت نفسه يغير موقفه من التراث إذ «كان للعقل أعظم القيمة عند أسلافنا» (ص ٣٢٩). والفرضية الثالثة هي الدعوة إلى قيام «فلسفة عربية» تجمع بين «قطب الرحى عند فلاسفة الغرب وهو احكام العقل، وقطب الرحى عن المفكر العربي وهو قيم السلوك، والخير كل الخير أن تضم هذه إلى تلك» (ص ٣٨٣) مرة أخرى يعود العقل المراوغ للمثقف الوضعي إلى محاولة «التوفيق» الوسطية. لذلك يكتفي بنقد الماركسية دون بقية الفلسفات. وهو النقد الظاهر لخطر كامن، بينما الكتاب بأكمله نقد خفي للخطر الظاهر، الاسلام السياسي.

في الخمسينات ولكن العقل المراوغ الذي غيّر صاحبه عنوان كتابه المبكر «خرافة الميتافيزيقا» فأصبح في السبعينات «موقف من الميتافيزيقا» لم يكن يرتد عن أصوله المنهجية، وانما عن شجاعة الاندفاعة الأولى. تغير الزمن ولم يتغير المنهج بل العنوان. ولكن هذه المراوغة هي التي قادت صاحبها من أفكار ثورة ١٩١٩ عن الوطنية المصرية والليبرالية إلى «العروبة» عام ١٩٥٦، ومن العروبة إلى الصلح مع «اسرائيل». إن الوطنية المصرية والليبرالية التي قد تكتبها المساومة التاريخية مع سلطة يوليو، فيختار الحكيم ومحفوظ وحسين فوزي ولويس عوض الصمت، تعود إلى العلن مع سلطة مايو ١٩٧١ التي تنتهي إلى الصلح. أما زكي نجيب محمود فلم يصمت، بل تكيف مع القومية العربية. ولكنه تكيف ايديولوجي وليس اعتقاداً في الهوية. لذلك يرتد عن العروبة في أول فرضية متاحة، ويلتقي الآخرين في موقف موحد. ولكن الفرق يظل قائماً بين من لم يرتدوا قط عن الوطنية المصرية ولم يعتنقوا القومية العربية، فلما جاء الصلح لم تكن المسافة بعيدة بين هويتهم الوطنية وقناعتهم السياسية. أما زكي نجيب محمود فقد برهن على أن العروبة في حياته كانت غطاء ايديولوجياً يتكيف به مع السلطة، وظلت الهوية المصرية بأبعادها الأخرى مسكوتاً عنها حتى أقبلت السلطة الجديدة بشعاراتها «المصرية» الصارخة التي افتعلت الخصومة مع العروبة. وفي خط مواز لهذه السلطة كانت سلطة النفط العربية. ومن ثم التقت القطرية المعلن عنها في مصر بالقطرية المسكوت عنها في بلاد النفط. ومن ثم أمكن للازدواجية أن «تنفرج» في الاعتراف بالكيان الصهيوني ـ ونسيان الموقف الماضي من العنصرية الصهيونية ـ وكذلك الاعتراف بالحدود الاقليمية دون الكشف (عن) أو المساس بالعنصرية النفطية.

من ثوابت المفكر الوضعي: الغرب مركز الكون

تتناقض القومية العربية كهوية مع «الصلح»، ولكن العقل المراوغ للمثقف الوضعي تعامل معها كايديولوجية يمكن التخفيف من أعبائها في زمن النفط حيث تصبح العروبة ديناً ولغة. إن تغيير عنوان «خرافة الميتافيزيقا» إلى «موقف من الميتافيزيقا» لم تغير من الجوهر الوضعي. وكذلك، فإن الانتقال بالعروبة إلى «الصلح» لم يكن تغييراً في الموقف، بل مراوغة.

هذه المراوغة لم تصمد أمام المتغيرات الكبرى في الشارع الشعبي، حيث يسحب الاسلام السياسي البساط من المشروع الوضعي: بالانسحاب من معادلة النهضة التوفيقية وبالتعارض الذي لا حلّ له بين الدولة القطرية الأسيرة في قبضة الغرب و«النهضة» من جانب و«الليبرالية» من جانب آخر. لقد أخفق المشروع التقني للمثقف الوضعي، بالرغم من أنه مشروع السلطة القائمة. وكان مثقف هذه السلطة قد بدأ رحلة الأفول، وهو يتوهم في ظل التهديد الراديكالي للاسلام السياسي انه قد بدأ رحلة «النهضة».

«في حياتنا العقلية» (ط أولى ١٩٧٩) صورة أخيرة لهذه الرحلة، يحتل فيها العقاد وطه حسين وعلي عبد الرازق الصف الأمامي، دون التعرض لمعارك «الطليعة»، وكأنها معارك النقد الأدبي: خصومة شوقي والعقاد، خصومة طه حسين وانتحال الشعر. ويحتفل بسلامة موسى احتفالاً شديد الايمان «بالعلم الحديث وما يقتضيه من ضرورة تطوير الأدب والحياة بأسرها». وباستثناء سلامة موسى فإن «الجمع بين الثقافتين» هو ما يميز الآخرين بمن فيهم أحمد حسن الزيات الذي يعثر له على نص نادر قال فيه «إن ثقافتنا الحديثة تقوم في روحها على الاسلام والمسيحية، وفي أدابها على الآداب العربية والغربية، وفي علمها على القرائح الأوروبية، أما ثقافة البردي فليس يربطها عصر العروبة رباط لا بالمسلمين ولا بالأقباط» (ص ١٨). ثم يحتفل بالجامعة وثورة ١٩١٩ وحرب ١٩٤٨ كعلامات بارزة على طريق النهضة. ويتوقف عند خالد محمد خالد ويحيى حقي وأحمد أمين. ثم يستوقفنا في عبارة قد تشير إلى تاريخ كتابة هذا الفصل «ولو أردنا أن نلتمس موضعاً واحداً يلخص لنا صفوة فكرنا الاشتراكي الجديد لما وجدنا خيراً من الميثاق الذي صدر سنة ١٩٦٢» (ص ٣٩).. الأمر الذي يستدعي إلى المخيلة رشاد رشدي الناقد الذي كرس وقته للنقد من داخل الأدب بعيداً عن أية دلالات اجتماعية أو فكرية، وإذا به في مجلة «بناء الوطن» عام ١٩٦٢ يكتب عن الأدب الاشتراكي، ربما بوحي من الميثاق أيضاً.

ليست هذه مراجعة لثقافة النهضة كما فعل فتحي رضوان في «عصر ورجال» (١٩٦٧) أو في «دور العمائم في تاريخ مصر الحديث» (١٩٨٦)، ولا هو بحث عن الجذور كما فعل لويس عوض في «تاريخ الفكر المصري الحديث» منذ نهاية الستينات وحتى الثمانينات. لم يفتش زكي نجيب محمود عن اشكاليات التراجع في منتصف الطريق عند الأغلبية العظمى من مفكري مصر الحديثة والمعاصرة لأن العقل المراوغ للمثقف الوضعي لم يكن ليستطيع الاعتراف بهزيمة «السلطة» التي منحته شرعيتها في ثلاثة عهود. □

صدمة الشعر

الانتفاضة في اشعار نزار قباني ومحمد الفيتوري وحسين حيدر

سلمان زين الدين

كاتب من لبنان

■ منذ زمن تراودني فكرة الكتابة عن قصائد الانتفاضة، إلا أن أمرين اثنين حالا دون أن ترى الفكرة النور، ودفعاني إلى التريُّث: الأول هو أن الكتابة عن الانتفاضة مغامرة غير مضمونة النتائج، وقد لا تستطيع الارتقاء إلى توهج الفعل، فكيف والأمر يتعلق بالكتابة عن الكتابة؟ والثاني مشاغل تصرف الإنسان عن نفسه، وقلمه، والأقرب من شغاف قلبه. ومع هذا، فالفكرة لم تمت، إنما بقيت تومض كالنار خلل رماد النيَّة، وتنتظر سانحة من الزمن، إلى أن نشرت مجلة «الناقد» في عدديها السادس عشر والسابع عشر دراسة في قصائد الانتفاضة بعنوان «صدمة الحجارة» للدكتور عبد العزيز المقالح، فكان أن تحوَّل الوميض إلى نار مضطرمة، والفكرة التي تراود إلى رغبةٍ تجتاح، وكأن دراسة الدكتور المقالح جاءت حجراً أورى زناد الفكر، فإذا بي أباشر القلم، وأنظر في بعض ما تيسَّر لي من قصائد، ولسان الحال يقول: إذا لم يُقيَّض لي شرف رمي حجر مع الرماة، أو تدبيج قصيدة فيهم، فهل أقلّ من كلمة تقال فيما قيل فيهم؟

ولئن كانت حجارة الأطفال في فلسطين تُقلقل سكون موج العالم كل يوم، وتحرك ركوده الآسن، وتباهي برجم زناة العصر لأن حامليها كانوا بلا خطايا، وتوقظ أهل الكهف عرباً وغير عرب من سباتهم التاريخي العميق، وتُعكِّر عليهم صفاء اللهو خارج التاريخ، فإن هذه الإنجازات لما يستطع الشعر محاكاتها بعد، أو مقاربتها بحد ذاتها، فمن أين له أن يتجاوزها ويسمو بها إلى ما فوق ذاتها؟ والفن عند أفلاطون ـ والشعر منه ـ ليس محاكاة للواقع، إنما هو محاكاة للحقيقة، لا يصور الأشياء كما هي بل كما يتخيلها الفنان أو الشاعر في ذروة الكمال قريبة من مثالاتها العليا. ولعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن ما كتب من شعر حتى الآن، لم يستطع الارتقاء إلى وهج الانتفاضة وتألقها كما هي في الواقع، فكيف يرتقي إلى الحقيقة أو مثالها الأعلى؟ وهكذا يبقى الفعل الانتفاضي بحد ذاته أرقى من أي كلام، وأكمل من أي حقيقة، عصيّاً على محاولات إعادة الخلق والتشكيل بأي وسيلة من وسائل الفن، مهما سمتْ وانتفضت على التقليد والمألوف، فالانتفاضة حدث غير عادي يحتاج للتعبير عنه إلى لغة مختلفة، ووسائل غير عادية.

قريب من هذا الكلام، ما ينقله الدكتور عبد العزيز المقالح عن الشاعر السوري سليمان العيسى حين يقول: «عندما اشتعلت الأرض أو عندما أشعلوها تمنيت من صميم قلبي أن أعود إلى طفولتي وأحمل مقلاعي وأرمي معهم حجراً. والحجر الذي أرميه بمقلاعي يظل عندي أهم وأروع من أي قصيدة كتبتها أو يمكن أن أكتبها في حياتي».

وعلى الرغم من قصور الشعر دون التعبير عن الانتفاضة، فثمة مفارقة هي «أن القصائد الأشد رداءة هي التي كتبها شعراء عرب أكثر شهرة ومجداً» على حد تعبير الشاعر اللبناني شوقي بزيع في العدد السادس عشر من «الناقد»، وإذا كان مقياس «الأشد رداءة» يبدو حاداً فمما لا ريب فيه أن ما صدر عن الأسماء الكبيرة من شعر لم يكن بحجم تلك الأسماء، بل ربما جاء دون ما صدر عن شعراء ليسوا على قدر كبير من ذيوع الصيت.

ليس هذا كلاماً نطلقه على عواهنه، لكننا سنقرنه بالحجة والبرهان دون الاكتفاء بالكشف عن مواطن الجمال في القصائد التي نعرض لها، كما فعل الدكتور المقالح. إنما سنحاول وضع الإصبع على بعض الهنات الهيِّنات أو الصعبات فيها لكي تأتي العملية النقدية متكاملة، غير أحادية الجانب.

ونبدأ حديثنا بواحدة من أوائل القصائد التي قيلت في الانتفاضة. إنها قصيدة «الغاضبون» للشاعر نزار قباني، فهل جاءت على مستوى



الشعر الذي عوّدنا عليه الشاعر، لا سيما وأن الحدث غير عـادي؟ وهل يكفي أن يُذيِّل الشاعر أو يُرئِس نصاً باسمه لكي يأتي فـريداً في النصوص وحيداً؟ هل النوم على حرير مجد الشعـر يجعل النـائم بمنأى عن أحلام الشوك وشوارد الجفون؟

إن الإجابة عن هـذه الأسئلة تقتضي أن نعرض للقصيـدة مقطعاً مقطعاً، ونبيِّن الخيط الأبيض من الخيط الأسود فيها.

يبدأ الشاعر المقطع الأول من قصيدته بمطلع نثري مباشر، يطلب فيه إلى تلاميذ غزة أن يعلمونا بعض ما عندهم لأننا نسينا:

يـا تـلاميـذ غـزة.. عـلمـونـا
بـعض مـا عنـدكم، فنحن نسينـا

ومع هذا فثمة مفارقة كبيرة في القصيدة، وتناقض يقع فيه الشاعر دون أن يدري، بين المطلع وسائر الأبيات. ففي الوقت الذي يطلب فيه من التلاميذ أن يعلمونا، يقيم من نفسه معلماً عليهم، وذلك من خـلال ذكره ثـمانية وعشرين فعـلاً طلبياً تـتراوح بين الأمر والنهي في حديثه مع التلاميذ. ثم ما يلبث في البيت الثاني أن يبدأ بتحقير الذات الجماعية لإبراز الآخر ـ التلاميذ بقوله:

عـلمـونـا.. بـأن نـكـون رجـالاً
فـلدينـا الـرجـال، صـاروا عجينـا

وعادة تحقير الذات الجماعية وتقريعها وتوبيخها دأب عليها الشاعر في معظم شعـره السيـاسي، بـدءاً من قصيـدة «دمشق» إثـر نكبـة ١٩٦٧، مروراً بقصيدة «بلقيس»، وصـولاً إلى هـذه القصيدة ومـا يليها، إلا أن التحقير هذه المرة ليس «فشّة خلق» كما عوّدنا الشاعر، إنما هو وسيلة لإبراز الآخر ـ التـلاميذ. ولكن، ألم يكن من الأفضل لو أن نزار قباني استخدم الأسلوب العربي التقليدي لإظهار عظمة الممدوح من خلال تصوير قـوة الخصم، بدلاً من الإيغال في تحقير الـذات ـ المـاضي؟ ثم، أليس هؤلاء التـلاميـذ ـ الأطفـال هم أبنـاء أولئك الأباء الصـامدين الصـابرين الـذين حملوا أثقال الصلب عـلى درب الجلجلة ولا يزالون؟ لعمـري أن تلاميـذ غزة وفلسـطين الذين ينتفضـون اليوم، هم أبنـاء ذلـك الـتراث من المعـانـاة والصـبر وشق الأنفس. لقـد قال الأديب اللبنـاني أحمد سـويـد في افتتـاح معـرض الأشغال اليدوية الفلسطينية، الذي أقيم مؤخراً في بيروت، لمـناسبة مرور عامين على الانتفاضة: «إن التراث الفلسطيني هـو الذي جعـل من الطفل ثـائراً لأنـه أراد أن يحمي هذا الـتراث، فما دام لفلسـطين تراث، وصبية يمتشقون أحلامهم وحجـارتهم فإن فلسـطين لن تموت ولن تبقى قيد الاحتلال».

وبالرغم من ذلك، فإن الأبيات الثلاثة المتبقية من المقـطع الأول، لا تخلو من الشعـر، أو قل من السحـر، وكلاهما يجمع بينهـا خـرق المألوف، فالأطفال يحولون الحجـارة إلى ماس ثمـين، والدراجة إلى لغم، وشريط الحرير إلى كمين، ومصّاصة الحليب إلى سكين:

عـلّمـونـا كيـف الحجـارة تـغـدو
بـين أيـدي الأطفـال.. مـاسـاً ثمينـا
كيـف تـغـدو درّاجـة الـطفـل لـغـماً
وشريط الحـريـر... يـغـدو كـمينـاً
كيـف مصّـاصـة الحـليب.. إذا مـا
اعـتـقـلوهـا... تحـوّلت سـكـينـا

أما في المقطعين الثاني والثالث، فإن الشـاعـر يُـوغـل في تحقير الذات ـ الجماعة، فتتحوّل معه إلى ثرثارين عبر إذاعـاتنا وإلى هـاربين من خدمة الجيش، وإلى مـوتى لا ضريح لهم، ويتـامى بغير عيـون، وإلى مدمني مخدرات سياسية، ويبلغ به الأمر أن يجعلنا حيوانات تلزم جحـورها جُبناً، وأن يطلب إلى الأبنـاء التـبرؤ من آبـائهم الأصنـام وتحطيمهم. كل ذلـك بلغة سـطحيَّة، مباشرة، لا أثر فيهـا للشعر. أليس في هـذا كله الشيء الكثير من الابتـذال؟ الأمر الـذي لا عهـد للشاعر به من قبل، ولا عهد لنا به عنده.

أما في المقطع الأخير من قصيدة «الغاضبون»، فيبدأ الشاعر بدعاء للأطفال كأنه عجوز تبارك أحفادها:

يـا أحبّـائنـا الصغـار... سـلامـاً
جـعـل الله يـومكـم يـاسـمـينـا

ثم يتابع إسـداء نصائحـه التعليمية لهم، التي تـطغى على معـظم أبيات القصيـدة، وهـو الـذي طلب إليهم في المـطلع أن يعلّمـوه ـ فيدعوهم إلى عدم الخوف، والجنون، والاستعداد لقـطاف الزيتـون، الذي يتحوّل إلى رمـز للانتصـار. إلا أن صورةً واحـدة جميلة، يمكن أن تلفت النظر في هذا المقطع، وتذكر بجمالية شعر نزار، هي صورة الأطفال الذين يزرعون الجراح نسريناً، وردت في عجز بيت، صدرُه تجـديف على المـاضي، والآباء والأبنـاء الذين يقـطعهم الشـاعـر عن جذورهم، وماضيهم، وآبائهم:

من شـقـوق الأرض الخـراب طلعتـم
وزرعـتـم جـراحـنـا نسرينـا

*

أما القصيدة الثـانية التي تجذبُ طرفاً من حديثنـا، فهي قصيدة «شاهد عيان»، لشاعر لا يقل شهرة ومجداً عن شـاعرنـا نزار قبـاني، هو الشاعر محمد الفيتوري. إلا أن هذه المضـارعة في الشهـرة والمجد لم تجعله بمنـأى عن السقـوط في الشرح، والتفصيـل، والتقـريـر والإنغـلاق، والشعـر دأبهُ اللمـح، والاشـارة، وفتـح الفضـاءات اللامتناهية.

فبعد أن يبدأ الشـاعر قصيـدته بـالدهشـة والاستغراب، نـافياً أن تكون ظاهرة الانتفاضة طفلاً أو حجـارة أو شمساً أو طوقاً، مُـوحياً بـأنها أكبر من كـل ذلك، فـاتحاً المجال أمام احتـمالاتٍ شتى، يعـود ليسقط في التقرير والتـأكيد، مجيبـاً هو نفسـه عن ذلك النفي الـذي طرحه، مُبدِّداً حالة الدهشـة والاستغراب التي افتتح بها القصيـدة، وكان الأجدر به أن يترك باب الشعر مفتوحاً عـلى مصراعيه، دون أن يوصده بأجوبة تقريرية، تأكيدية، لا تخلو من خطابية واضحة. وكان الأولى به أن يحترم مخيِّلة القـارىء، ويثق بـه، فيـدع له مجـال الجموح والتجنيح، لا أن يلجم القارىء، ويُمطره بوابـل من الأجوبـة التي تبدأ كلها، بـ «إنّ» التوكيديَّة:

ليس طفلاً، ذلك الخارج من أزمنة الموق...
إلهيُّ الإشارة
ليس طفلاً وحجارة
ليس شمساً من نحاس ورماد
ليس طوقاً حول أعناق الطواويس..
محلّى بالسواد

أليس في هذا الشعر الشيء الكثير من الابتذال؟

إنه طقس حضارة
إنه إيقاع شعب وبلاد
إنه العصر يغطي عريهُ في ظل موسيقى الحداد

ولا يختلف المقطع الثاني من هذه القصيدة كثيراً عن المقطع الأول، لولا اشتماله على صورة لا تخلو من غرابة، هي صورة التاريخ المسقوف بأزهار الجماجم، التي يخلعها الشاعر على الطفل الفلسطيني:

ليس طفلاً ذلك الخارج من قبعة الحاخام . . .
من قوس الهزائم . . .
ليس طفلاً وتمائم

إنّه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم
إنّه التاريخ مسقوفاً بأزهار الجماجم
إنه روح فلسطين المقاوم
إنّه الأرض التي لم تخن الأرض . . .
وخانتها الطرابيش . . .
وخانتها العمائم . . .

إنّه الحق الذي لم يخن الحق . . .
وخانته الحكومات . . .
وخانته المحاكم . . .

رشق الحجارة انما يكون لعالي الشجر

ويختتم محمد الفيتوري قصيدته بمقطع فيه حشدٌ رمزي، يدعو فيه الطفل الفلسطيني، الذي يرمز له بالزيت، إلى أن يتحرر من نفسه، ويسكب الأقمار ـ الحجارة ليضيء نافذة البحر ـ فلسطين، ويبشر بقدوم الموج:

فانتزع نفسك من نفسك . . .
واسكب أيها الزيت الفلسطيني أقمارك . . .
واحضن ذاتك الكبرى وقاوم
وأضيء نافذة البحر على البحر
وقل للموج إن الموج قادم

*

ثالثة الأثافي في هذه العجالة، قصيدة للشاعر اللبناني حسين حيدر تنوف عن الستين بيتاً. وإذا كان الشاعر يقلّ عن الشاعرين الآنفي الذكر شهرةً ومجداً، فإنه في قصيدته «الانتفاضة» يتخطّاهما معاً، ويقبض على حجر الشعر في كثير من الأبيات فتقارب بعض توهُّج الحجر.

يبدأ حسين حيدر قصيدته مبهوراً بالأطفال مندهشاً بهم، متحيِّراً من أيِّ عالمٍ أتوا، هل هو عالم الأرض أم عالم النجوم؟ ويرفعهم إلى مستوى الأنبياء، والآلهة الذين تعجز الأرحام البشرية عن إنجابهم:

من عالم الأرض، أم من عالم النجم
من وردة الحلم أم من شوكة الندم
أم من نشيج ، وراء البال، مُتَّصل
بذكريات لهذا البال، لم تنم
من أين جئتم، منى الأرحام عاجزةٌ
فهل أتيتم إلى الدنيا بلا رحم

إلا أن الشاعر بعد هذا التوالي في الاستفهام الرائع المحيِّر الذي يطلق عنان الخيال، ويفتح احتمالات شتى، كل احتمال منها أجمل من الاخر، سرعان ما ينزلق إلى ما انزلق إليه محمد الفيتوري، فيلجم الخيال، ويوصد الباب أمام الاحتمالات المتعدِّدة، وينزل بالأطفال من مستوى الآلهة والأنبياء إلى مستوى البشر العاديين، فيقيِّد بعد أن أطلق، ويحصر بعد أن نشر، ويجيب عن تلك التساؤلات بجواب تقريري واحد، قاطعاً قول كل خطيب، على حد تعبير المثل العربي:

لكنّها الأرض ملَّت من صغارتنا
فأنبتت جيلها المنشود من عدم

أليس هذا خللاً في الهندسة الفنية للقصيدة؟

ثم يقع حسين حيدر فيما وقع فيه نزار قباني من تحقير الذات، ودعوة الأطفال إلى التبرؤ من آبائهم، وإن كان أقل مباشرة ووضوحاً من نزار:

لستم بأطفالنا، فالفجر من جدل
يعطي النقيض، وطالت دورة العقم
لا تخدعنكم منا مشاركةٌ
نخشى على حربكم من لوثة السقم

وليس خافياً الشبه بين نزار قباني وحسين حيدر في بعض الأبيات، وان كان الأخير أكثر تجاوزاً، ولا سيما في قوله:

أطروحة الحرب في التاريخ تحسبها
ارادة، لا حساب الكم والرقم
جيل الحجارة لا تحزن لمدرسةٍ
تسدُّ أبوابها أحقاد منتقم
إن كنت للحرف فوق اللوح مفتقداً
فأنت أستاذنا في أقدس القيم

وإذا كان حسين حيدر يقابل في بعض الأبيات بين عجز الآباء وانتفاض الأبناء، فإنه في بعضها الآخر يقابل بين سحر الكبار أفراداً وأنظمةً وأمماً، الذي لا يعدو كونه شعوذة وتدجيلاً، وسحر الصغار الحقيقي الذي سحر الكون، وغيَّر نظرته إلى القضية. وإذا بالحجر أبلغ من كل ما دبّجه الكبار في إشهار الحق:

سحر كبار انتهى بالسحر شعوذة
وساحر الكون طفلٌ لاثغ الكلم
فعندما قدمت للكون قصتنا
يد الكبار عرفنا نظرة البرم
وعندما أوجز الأطفال قصّتهم
تغيَّرت نظرةٌ في الكون لغنم

وكم هي جميلة وملحميّة تلك الصور المتلاحقة التي تتفتّق عنها قريحة حسين حيدر، حيث يرتقي بالفعل الطفولي إلى مستوى أسطوري، فإذا ما قصّر المقلاع دون هدفه، فإن عيون الأطفال تشع، فتبرق، فترعد، فترجم زناة العصر بغزارة أسطورية، يستعيرها الشاعر من القرآن الكريم:

إن قصّرت ضربة المقلاع عن هدف
شعّت عيونكم كالبرق في الديَم
فأرعدت، غير أن الرعد أغنيةٌ
وأرسلت طيرها سجّيل بالحمم

وتكاد تضارعها جمالاً صورة أخرى، هي صورة فلسطين، الماثلة في وجه كل طفل، والطالعة من كل زاروب، وشارع، وحي، فتصور أيَّ ذعرٍ ينتاب المحتل، وهو - أينما حدق - لا يرى سوى فلسطين تمشي، وتتوهج، وتنفض عن أجنحتها رماد الزمان والظلم:

وجوهكم خافيات في بيارقكم
توحَّدت كلها في وحدة اللثم
فأينما حدّق المحتل في فزع
رأى فلسطينَ تمشي فهي لم تضم

ولعل أروع ما في القصيدة على الإطلاق، هو ذلك المقطع المكتظ بالصور الجميلة، الذي يؤنسن فيه الشاعر الطبيعة والأشياء، ويطفلنها، فإذا بها تنتمي للطفل بدلاً من أن ينتمي هو إليها، وتكسب شرف المشاركة في الانتفاضة، فالحجر يرقّ لوحدة الطفل، وينتمي إليه، ويحلم معه، ويود أن يفقد الوزن وهو في كفيه حتى إذا ما تهاوى على هدفه يتثاقل. والريح تغفو في أكمام الطفل، تنتظر أمره بالانطلاق والاضطرام. وشمس الضحى تزرع عنادها في عينيه، وتدله على القمم. والأنهار تسر إليه أن يداوي الجرح بالغناء. والأشجار تبوح له بسرِّها، وتعلّمه درساً في التجذّر والشموخ، الأمر الذي يضفي على القصيدة جواً ملحمياً، تقوم بالبطولة فيه الأرض والإنسان:

كأن أحجارها رقَّت لوحدته
فأقبلت تنتمي للطفل عن أمَم
كأنها وهي تجلو في طراوته
صلابة الصخر، ذاقت روعة الحلم
تودّ أحجارها إن قام يقذفها
أن تفقد الوزن في كفَّيه كالنَّسم
فإن تهاوت على أهدافها غضباً
تثاقلت كحسود ضاق بالنعم
كأنما الريح في الأكمام غافية
فإن يشرْ اصبعٌ بالنار، تضطرم
كأن شمس الضحى في عينه زرعت
عنادها ثم دلّته على القمم
كأن أنهارها مالت على أذن
إذا أصبت فداوِ الجرح بالنغم
كأن أشجارها من قلب عاصفةٍ
باحت له مرةً بالسر في العظم
إن جاءك الموت يسعى، أو سعيت له
مت واقفاً كجذوعي واقتبس شيمي

*

هذه الحجارة رشقت بها بعض الشجر العالي في دوحتنا الشعرية، وإنما قصدت من خلال رشقها إلى أمرين: الأول هو تذوُّقُ ما طاب من الثمر، وتنشُّقُ ما عَطُرَ من الزهر؛ والثاني تقليمُ ما جفَّ وذبل وذوى من الثمر والزهر والأغصان.

ولئن كانت حجارتي المتواضعة، قد أصابت من شعرائنا نزار قباني، ومحمد الفيتوري، وحسين حيدر، فلأن الرشق إنما يكون لعالي الشجر. □



القصيدة السوداء

خيري منصور

- ١ -

■ قطيع على المائدة.. وآخر في الغابة
أحصنة تحك أردافها على خشاب العربات
ظهيرة مغلقة كعربة إسعاف
تجار على إسفلت النهار
الحدائق الصغيرة ترضع ديدانها
وهشيم البراعم الزجاجية
ينسحق تحت الحوافر
محدثاً زقزقةً مبحوحةً
هكذا تلتقط العصافير الخوف عن فراخها
وتبني به أعشاشاً للتلاميذ..
- إلى أين ستفضي بنا هذه الأسيجة:
حول أبجدية العشب الصناعي
ولعبة كرة القلب؟

- ٢ -

دوائر...
دوائر...
أصفار حبلى بأرقام قادمة
وبنات: أظافرهن مطلية من بكاراتهن
ولهن عيون في الجوارب الشبيهة بأدمة الجلد
الخيوط متعرجة كالشرايين
جنون آخر
ويوشك الله على الانسان
بلوغ آخر...
وتبتسم النعامة من مؤخرتها
هكذا تسيل الأيام قاراً يسمونه الليل
يعبِّدون به الأحلام
ومصائف المتقاعدين عن أنفسهم
هكذا أتأرجح خرزة من عنق ثور
يبحث عن أسد يفترسه
في الغابة المقلوبة

لم أبلغ بعد مطلعي
لم أنبع
قمة أنين في أحشاء الجبل
ومواء في الصخور
ثمة دماء محتقنة في سكك الحديد
ثمة أرامل صغيرات
ينشجن في أعشاب البراري
وثمة ما يومىء لي:
- تريث
أنت لم تنبع بعد
وتريد أن تصبَّ هكذا... فجأة
في القبر!

- ٣ -

أحضرت ما يلزمني لليلة كهذه:

كتف أخي الصغير
وعشرين ورقة
ومسدساً من قطن
ونسياناً يليق بهذا الخوف
وجلست أكتب:
قتلت عشرين (نوما) بحلم واحد
أسرت أصابعي العشرين
بكبوة واحدة
علقت صور موتاي ـ أعني قتلاي ـ جميعهم
في إطار واحد
وعلقت فوقهم الجدار
كان أبيض مقشوراً كأكفانهم
التي قضمتها الديدان
وحين بلغت الفاصلة الأولى
بين أبي وبيني
غلبني النعاس.. أو الخوف
البرد.. أو الندم

لم يكن ممكناً أن أعرف لماذا كففتُ عن الكتابة
غير أن أصابعي،
كانت معقوفة كمقابض العكاكيز
التي تجرجر عمياناً
وظلي يتخبط في دمه!

ناديت أمي من حافة النوم
صرَّ البابُ وماءت القطة الحبلى على العتبة
ـ لماذا يركضون هكذا تحت المطر؟
خارجين من أفواه بيوتهم كالشتائم أو البصاق...
إلى أين يركضون...
تحت هذا المطر..
جاعلين من أكفهم المتشابكة
مظلات من لحم؟

ـ ٤ ـ

لو كنتُ أعمى لما سمعت!
لو كنتِ أصم لما رأيت!
لو كنتُ...

لكنني أخرس ثرثار
أقول كل شيء ولا أقول شيئاً
أنذرهم فيضحكون
وأعترف فيهرعون بعيداً عني
وعنهم!

ـ ٥ ـ

هذه لغة مجرورة
بأحصنة عجفاء
كلمات..
أسطوانات غاز
أو قاطرات زبالة تضمّخ الفجر
بما آلت إليه السهرة الأخيرة..
من إمساك وآلام في الرحم...
وثمة في الأكياس الملقاة على قارعة الدولة
لفائف حمر..
أخفاها الرجال تحت وسائدهم!

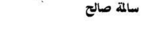
ـ ٦ ـ

تراجعي يا ذاكرتي قليلاً
تراجعي...
وصفات اليوناني الأعور
وناكح أمّه
وراوية الإخشيدي...
والشاعر «الحائض» في قصيدته
ملأت جيوبي بالقشور العطنة
تراجعي يا ذاكرتي قليلاً
تراجعي...
سأكبّر من (السينات) حتى أجعل الغد يرتعد
من أمس مشحوذ على عنقه
وَسَـ
وَسَـ
وَسَ...
حتى أجعل المستقبل كله
يتثاءب على هذا السرير.. □

خيري منصور:
شاعر وناقد من فلسطين له ست كتب مطبوعة، ثلاثة دواوين شعرية، وثلاثة كتب نقدية



تاريخ الحجارة



سالمة صالح

■ أعرف أنني سأعود يوماً، أبحث عن تلول النرجس تحت ساعة البريد، عن طريق ينحدر عبر حقول القمح إلى محطة القطار، عن أعمدة المرمر وتيجانها ترتمي في ساحة دار كانت ذات يوم دارنا، وأعرف أنني لن أجد شيئاً من ذلك. لقد بحثت مرة عن غابة حور انسللت يوماً بين أشجارها فابتلت قدماي بماء لم أره، ينساب تحت العشب الغض يترصد الخطوات الفضولية، غابة لا طريق للسابلة فيها.

لم يكن قد مر على ذلك سوى بضع سنوات، بحثت عنها فما وجدت سوى جدار أصم من التوتياء كتبت عليه اعلانات بحروف ملونة كبيرة.

وفي مرة أخرى بحثت عن غابة سروفي «زاويته» كنت قد فتنت بها طفلة، فلم أجد المدينة برمتها. كانت أرض أخرى بأشجار أخرى وشوارع جديدة قد احتلت ذلك المكان.

أبحث عن أطفال لعبت معهم فأجدهم قد شاخوا. فلماذا أعذب نفسي بحثاً عما لا عودة له؟

لقد كانت حياة جد عادية، حياة آلاف من الأطفال، يقدم العالم لهم نفسه في العشبة التي تنبت بين بلاطات الأرض، في الدودة التي تفاجىء أصابعهم وهم يحفرون التراب وفي لسعة النحل. لكنها تبدو لي الآن وقد خلفتها بعيداً ورائي عالماً ساحراً مليئاً بكنوز لا تنضب.

تنبعث في الذاكرة من جديد سحب الدخان ورائحة الخبز الساخن وطعم الانتظار لطفل نافد الصبر يرقب رغيفاً يقلب على وجهه الآخر، لم ينضج بعد، أو أصابع صغيرة تنقل الرغيف الذي نضج لتوه من يد إلى أخرى فلا تحترق أو تفقأ الفقاعات السمراء على وجهه، وأعود طفلة، لكن لا ذلك البيت العتيق تنبت الغبيرات على ستراته ولا الخبز ينضج على صاج تفرقع تحته أعواد الطرفاء وهي تحترق، والطفولة لا تكون إلا وسط كل هذا. ولكن ما من طريق يسلكه المرء مرتين.

المعصرة

في الصباح الباكر، ننحدر عبر سلم يضيء النهار درجاته الأولى. كلما هبطنا تركنا الضوء وراءنا. ما كنا لنتجاوز منتصف هذا السلم الذي يقود إلى هوة عميقة، سرداب مظلم. تمكث لحظة فنعتاد الظلمة، ونتبين حجارة الرحى، حجارة عظيمة شقراء تتعامد مع نظيرة لها وتدور عليها. تلك هي المعصرة. لعلنا رأينا مرة أو مرتين زيت السمسم من مزراب عند أسفل الرحى، فمكثنا نراقب تلك الكمية الهائلة من هذا السائل الكثيف ذي اللون الترابي. كنا نحب هذا السائل ممزوجاً بالسكر أو «الحلو» غير أننا ما كنا نذهب إلى المعصرة من أجله، فقد كنا نستطيع شراءه من الدكان القريب. كان ثمة شيء أكثر ندرة، لا نستطيع شراءه إلا من ذلك المكان: أقراص داكنة منبسطة بحجم كف اليد كتلك الحصوات التي تنتقى من قاع النهر وتذهب إلى مطابخ البيوت. كانت هذه الأقراص هي حثالة السمسم المعصور، تبسط أقراصاً صغيرة سميكة، ندفع في كل خمسة منها عشرة فلوس ونحملها إلى البيت. ما كنا نذهب لشراء هذه الأقراص إلا نادراً، لكننا أحببناها. كان بوسع الواحدة منا أن تلتهم نصف قرص من هذه العجينة الدسمة. ثم إنني ما حصلت على هذه الأقراص بعد ذلك. بوسع المرء أن يحصل في أية مدينة على تلك الأطايب، فالمدن تقدم هداياها لبعضها، تعلن عنها لافتات كبيرة متباهية: مكسرات الموصل، لبن أربيل، أو باعة يفرشون بضاعتهم على الأرصفة: قضامة، زبيباً، فستقاً، غير أن تلك الأقراص ما كانت لتخرج من المعصرة، ما كانت لتصل إلى أقرب دكان. وكان لا بد للحصول عليها من الهبوط بضع درجات نحو تلك الهوة، ذلك السرداب العميق، والانتظار بضع لحظات أو ربما دقائق كيما يتنبه العامل إلى وجودنا. إن تلك الحثالة التافهة لتبدو الآن شيئاً رائعاً مثل جميع الأشياء التي لا عودة لها.

يراعات

تومض في ظلمة المساء واحدة من تلك الحشرات الأثيرة لدى الأطفال، شمعة الحصاد، نقطة ضوء، نجمة تتحرك أمام عيني، ترتفع مبتعدة ثم تغيب. وأضطرب. لا سبيل إليها وقد ابتعدت. في المساء، قرب بيادر القمح كانت تلك الومضات ترى بين دقيقة وأخرى. أما في النهار فكان الوقوع على واحدة منها أكثر صعوبة. يصطادها الأولاد ويحبسونها في علب الثقاب. يفتح أحدهم العلبة في حذر حتى منتصفها، فنرى واحدة من تلك اليراعات السوداء يشوب جناحها الصلب شيء من الاخضرار. كنت أبحث بلهفة عن واحدة أمتلكها، وكنت أصادف جعلا أغطيه بكفي لعله يضيء، أحمله إلى البيت مغتبطة، فإذا رآه الصبية خبروني أنه ليس سوى حشرة منطفئة، حشرة لا قيمة لها، وأنني قد أخطأت. أبحث عن زاوية مظلمة أحمله إليها، أغطيه بكفي ثانية لعله يأتلق في الظلمة. لا جدوى. إنه لا يساوي شيئاً. لقد كان الصبية أكثر توفيقاً منا في التقاط هذه الحشرات. أحياناً كانوا يبيعونها لأطفال آخرين. إنهم على الدوام يستطيعون الحصول على واحدة أخرى.

هبات الأرض

نسمع نداء بائعة الخيضر، فنهرع إلى أمي، نأخذ منها قطعة نقود صغيرة، ربما أربعة فلوس أو فلسين، ونطل من الباب. ها هي المرأة نعرفها من ملابسها، ملابس قروية كردية، تسير مترنحة، تحمل خيضرها في خرج معلق على كتفها أو أحياناً محمول على ظهر حمار. نضع الخيضر في طاس، فلا ريب أن أمي قد نهرتنا في المرات القليلة التي وضعناه فيها في طرف أثوابنا. ونسرع إلى ساحة الدار، نقتسمه، نخضل هذه الثمرات الفجة بالماء، ونغرقها بالملح ثم نبحث عن حجر خشن، نضعها على طرف منه ونشرع بحكها على الطرف الآخر واحدة فواحدة. تختفي خضرتها الباهتة، ويتكشف لحمها الشاحب، عندئذ تغسل، ويكون قد حان الوقت لالتهامها. أي طعم كان لهذه الثمرات فنبذل فيها كل هذا الجهد؟

في الصيف كانت المرأة تعود بخرجها، غير أن ثمراتها هذه المرة تكون قد نضجت وجفّت، ثمرات خرنوب ذات لوني بني، نحركها فنسمع صوت بذورها تخشخش داخلها. نكسرها ونتأمل هذه البذور المصنوعة بدقة فائقة، بذوراً مصقولة لامعة تطل من غريفاتها داخل هذه القرنيات. لكن ثمة ما هو أطيب مذاقاً. في الربيع يخرج الصبيان فرقاً إلى البرية، إلى أماكن لا يعرفها سواهم. نحن اللفتيات نمضي النهار نلهو بلعب نصنعها بأنفسنا. قطعة خام نقصّها، نخيطها ونحشوها بالخرق، ثم نركّب لها رأساً يتصالب مع الذراعين، ونبحث عن ندفة صوف بنية اللون أو سوداء، نستلها أحياناً خلسة من حشية أو وسادة، ونخيطها فوق ذلك الرأس الذي لا يكون قد اكتمل حتى نرسم له عينين وأنفاً وفماً. وحين تتعدد هذه الدمى وتتكاثر نمنحها أسماء وعلاقات. فتلك هي الأم، وذلك هو الأب، وهذه هي الابنة. كنا ننشغل بها طول النهار، نخيط لها ثياباً جديدة وفرشاً، فإذا مللناها تركناها في صندوق أو زاوية. في المساء يعود الصبية يحملون حصيلة رحلتهم: فطريات تشبه درنات البطاطة ذات حلاوة باهتة، وأبصالاً سكرية. وفي أحيان قليلة كان هنالك الحمّاض، تلك الحبات القرصية نضغطها فتنفقع بين أصابعنا، أو نمضغها في توجس. ما كنت لأستطيع أن أطمئن إلى أن ثمرة لها هذا الحجم الصغير وهذه الاستدارة يمكن أن تؤكل.

الحجارة

الحجارة هي سيماء تلك المنازل القديمة، حجارة تشي بثراء زائل. لقد كانت قصوراً تلك المنازل التي تعدد مالكوها وساءت بها الحال. منزلنا هو أحد منزلين متلاصقين هما ميراث جدي. في كليهما وضعت الحجارة أكواماً أو رصت جدراناً. إن ما ينهار لا يعاد بناؤه، انما تذهب حجارته إلى الكور، أو ترص في زاوية من الزوايا البعيدة لساحة الدار. لقد صنعت هذه الحجارة سترة لأحد أروقة الدار، فتحول إلى غريفة اتخذت مطبخاً. كانت حجارة كبيرة منتظمة اقتطعت من الجبال وألواح مرمر ذات عروق زرقاء تنتظم فوق بعضها تاركة شقوقاً وثغرات يمكن أن تدخلها اليد حتى المرفق أحياناً. وكانت هذه الشقوق مخابىء لكنوزنا الثمينة، كنوز لا يحصل عليها المرء إلا مرة واحدة في حياته.

ذات مرة أعطتني أمي قطع نقود عثمانية، قطعاً خفيفة ذات نقوش غامضة، فقد نحاسها بريقه وشابه بعض اسوداد. كانت هذه النقود قد أدخرت أطول مما ينبغي، ثم لم تعد تساوي شيئاً. لم تكن تلك النقود فيما أحسب سوى قطع صغيرة، ما كانت لتشكل ثروة رغم كثرتها، غير أنها كانت بالنسبة للطفلة التي كنتها كنزاً لا يساويه كنز. خبأتها في واحد من تلك الشقوق. كنت أمدي يدي عبر الشق وأخرجها لألعب بها بين حين وآخر. مددت يدي ذات يوم فلم أجدها: لقد اختفت بصورة غامضة. ثمة أشياء ثمينة أخرى ابتلعتها الحجارة. ابريق من الفضة ذو نقوش كان لعمتي، وخنجر نادر ذو قبضة مرصعة، واحد من تلك الأشياء القليلة التي كانت تمثل أمامنا بأبهة، تشيء بتاريخ ذي شأن، تاريخ كنا نجهل تفاصيله. كان هذا الخنجر لأبي، وقد ظل سنوات يحتل مكاناً خاصاً في درج سري في خزانة الملابس، هذا المكان الأثير الذي ما كان يدخله الا ما له أهمية خاصة: النقود والأسلحة والأوراق المهمة. كان فيه كيس لرصاصات ما أطلقت أبداً. كنا نخرجه خلسة، نفرغ الرصاصات ونتفحصها. وقبل ذلك بزمن بعيد كان لأبي مسدس تدور فيه اسطوانة ذات ثقوب. ما رأيت ذلك المسدس إلا وقد انتهى إلى صندوق للحدائد والمسامير. وأما الرصاصات فقد اختفت من الخزانة السرية بعد حين، وبقي الخنجر. كان أبي شديد الاعتزاز به، عظيم الحرص عليه. وقد أحببنا هذا الخنجر بدورنا. كنا نستقرىء الماضي في تلك الثنيات في مقبضه وفي ذلك الأخدود الذي يتوسط نصله ويوسمه مثل بذرة نبتة. في أيام الخوف ابتلعت البئر كثيراً من الكتب، ودفنت كتب أخرى في أرض السرداب. وكانت أمي تخاف كل ما يسمى سلاحاً، رغم أن ذلك الخنجر لم يعد أداة للقتل، ولم يستخدم أبداً لما صنع من أجله ذات يوم، وربما لم يفكر صانعوه بأنه يمكن أن يكون هذه الأداة. فما حاجة القتل أن يرصع ويزين؟

خافت أمي فأودعت الخنجر بين الحجارة التي كانت قد ملأت احدى ردهات السرداب. لكن أيام الخوف امتدت أطول مما ظنت، وما عادت إلى ذلك الخنجر أبداً.

من الحجارة أيضاً نقرت المدينة أجرانها ومزملات مائها. كان لنا اثنان من تلك الأجران، جرن صغير ما أكثر ما دق فيه اللحم والبرغل قبل أن ينبسط أقراصاً، وآخر أكبر منه ما كان ليستعمل إلا ◄

نادراً. حين تنفد المؤونة قبل مطلع الخريف، كان يمكن ملء الجرن بالقمح يدق بصبر حتى يتكشأ. لم يلبث هذا الجرن أن أهمل فلم يعد سوى حجارة استلقت طويلاً في زاوية من ساحة الدار، حتى اتخذتُ منه يوماً مخبأ لأشعاري، أشعار صبية في الثالثة عشرة حفظت عن ظهر قلب كل ما يلقن في المدرسة من الشعر وكل ما حوته كتب المطالعة المدرسية، انفطر قلبها حزناً «لليتيم في العيد»، لكنها ما أفلحت كثيراً في «وصف يوم ممطر»، ولا استطاعت أن تقدم جواباً مقبولاً للسؤال، الذي ظل يتكرر سنة بعد أخرى: «كيف قضيت العطلة الصيفية؟».

الحجارة أيضاً

لم يكن أحد ليجهد نفسه ويأتي بعمال يهدمون جداراً أو يرممون غرفة. كانت جدران وغرف تنهار بين حين وآخر. نسمع دوياً فنصيخ السمع هنيهة لنتبين مصدره، ثم نستأنف حياتنا. لا تمر ساعة حتى يكون الأمر قد أصبح خبراً باهتاً يلقيه أحد المارة دون اكتراث: «إنه بيت فلان». قلما يعبأ أحد بالذهاب وإلقاء نظرة، فهو أمر عادي يحدث من حين لآخر. ثم بعد أيام أو أسابيع يأتي رجل فيلقي نظرة على كوم الأنقاض. يتبادل رب البيت معه حديثاً مقتضباً. وفي اليوم الثاني تأتي الحمير لتحمل تلك الحجارة وذلك «الخرشان» في غرائر على ظهورها. يخرج الحمار في النقلة الأولى يرافقه الحمّار. وفي المرة الثانية يكون قد عرف طريقه. يمضي متمهلاً غير ساخط، ثم يعود غير مكترث وقد أفرغ حمله. كنا نرقبه وهو يمضي، ثم ننتظر عودته فلا يخيبنا. ما كان ليخطىء أو يتأخر. فإذا انتهى عمله رافقه صاحبه فلم يعد.

على هذا النحو كانت تتحول غرف كبيرة إلى ساحات خالية تنضاف إلى ساحة الدار فتزيدها سعة.

ذات يوم انفتحت في ساحة الدار هوة، فتكومت الحجارة في الطرف القصي من السرداب. وشيئاً فشيئاً صارت هذه الهوة تتسع وكومة الحجارة تحتها تزداد ارتفاعاً. وأصبح بوسعنا أن نقفز فوق هذه الحجارة، ثم نرتقي الدرجات العريضة إلى باب السرداب. وكثيراً ما كنا نسقط في هذه الهوة ونحن نلعب. وحين يكون الوقت قد قارب المساء، فإن السرداب المظلم يخيفنا، فكنا ما إن تلمس أقدامنا الأرض حتى نمرق باتجاه الباب الذي نعرفه تماماً دون أن نلتفت. وإذا اشتد بنا الخوف أغمضنا أعيننا فلا نرى تلك الأشباح التي كانت تترصدنا ما أن يحل الظلام. كنا نعرف أن التفاتة سريعة تستطيع أن توقظ كل من سمعنا عنهم من ملائكة وشياطين، وكنا نخافها معاً.

لقد اتسعت هذه الهوة أكثر فأكثر، وارتفع كوم الأحجار تحتها. وحين تهدم جانب من الرواق نقلنا حجارته إلى تلك الثغرة. ذات يوم تحولت تلك الهوة إلى حديقة صغيرة، أزهرت فيها شجيرات الورد وزهرات البانسيل التي كانت تشخص إلينا بعيونها الملونة في دعة، دم العاشق، قرنفلات بيضاء وأخرى داكنة الحمرة. كانت حياة يانعة تنبثق من تلك الهوة، من تلك الحجارة وذلك التراب.

كانت ثمة أشياء تتهدم على الدوام، وكانت أمي تمتلك موهبة فذة في ترميمها. ما أن يتهدم شيء حتى تمد إليه يدها فتعيد إليه الحياة. كانت أثوابها القديمة تتحول إلى أثواب جميلة لنا، والغرف المنهدمة إلى حدائق مزهرة. لقد دأبت تحارب الخراب بعزيمة لا تفتر ثلاثين سنة، أربعين سنة، بأكثر الوسائل تواضعاً.

المقابر

المقبرة التي تمتد على يسار الشارع الذي يبدأ حيث تتفرع الطرق وتفترق عند باب البيض ويستمر منحدراً حتى الطاحونة تبدو في الربيع أكثر الفة. القبور دارسة يحيطها العشب ترصعه زهيرات البيبون، وبنيت فوقها الحرمل، إذا دعكت ثمراته الخضراء بين الأصابع انبعثت منها تلك الرائحة التي لا يخطئها الأنف. رائحة لا تشبه شذى. الرائحة نفسها التي تنبعث من ثمراته الجافة إذ تلقى في النار لتحترق في طقوس يائسة لإبطال السحر أو اعادة الطمأنينة إلى قلوب أطفال خائفين. يطقطق الحرمل في فحم المجمرة بينما تنصهر بلورة شب على صفيحة وضعت فوق النار، تتحول إلى دائرة من سائل شفاف كثيف يبيض لونه شيئاً فشيئاً وهو يتصلب فيصبح قرصاً ذا ثقوب وثآليل، تروزه الأمهات القلقات فربما استطعن فك تلك الرموز الخفية، لكن وظيفته تكون في هذه اللحظة قد انتهت فيصير إلى أيدي الأطفال.

القبور أيضاً تمتد جنوباً أمام مدرسة البنات، يفصلها عن الشارع سور يبدأ عند باب المدرسة. وعلى طول الطريق الذي يحاذي السور كان حائكون يقيمون أسديتهم، يصلحونها أو ينشرون غزولهم التي صبغت لتجفّ.

حين ينتهي السور ينبسط الشارع في الساحة الكبيرة للباب الجديد حيث تتعدد الطرق وتتشعب، وغير بعيد منها، خلف الأبنية القليلة المتراصة يقوم سور آخر يحجب خلفه تلة ترابية كنا نمر بها ونحن في طريقنا إلى المدرسة. ما كانت هذه التلة لتعرف بهجة الربيع في العشب وشقائق النعمان فما نبتت عليها عشبة أبداً، ولكن إذا تقدم الربيع انتشرت عليها قطعان غنم أتى بها الرعاة ليجزوا صوفها. كنا ونحن نعود من المدرسة نرى الأغنام قد غدت عارية قبيحة والصوف قد جمع في أكوام. أغنام أخرى تجري على جلدها مقصات الرعاة وأخرى تنتظر. كان ذلك يستمر أسبوعاً أو اثنين ثم تعود التلة جرداء كما كانت: لا عشبة، لا حجارة، لا شيء سوى غبار خفيف تثيره الريح إذا هبت. ثم يأتي يوم نرى فيه أوتاداً تدق في الأرض القاسية، وتنصب أراجيح ودواليب، فنعرف أنه العيد يقترب.

على هذه التلة كنت قد شهدت العيد مرة واحدة، تأرجحت، ضعت وبكيت.

ما كان أحد ليبتعد صاعداً إلى قمة التلة التي تنحدر من الطرف الآخر مسلمة إيانا للقبور تنتشر متقاربة في أرض كثيرة الانحناءات والحفر. ما ذهبت لاستكشاف هذا المكان وحدي، لكننا انسللنا إليها فرقاً صغيرة في طريق عودتنا من المدرسة، يجذبنا إليها ذلك اللغز الغامض: الموت. هنا قبر انفتحت عند نهايته حفرة عظيمة، وهنا يرقد طفل. وتتابع رفيقتي الشرح وهي تشير إلى مشكاة فتحت في شاهدة قبر: هنا يوضع مصباح يضيء للميت. نقرأ رموزاً لا نفهمها وأشعاراً مثل:

يا زائرا ترابي
ابك على شبابي
بالأمس كنت مثلك
واليوم في التراب

فنسلم أنفسنا للحزن والتأمل، ونظن أننا قد تعلمنا شيئاً. □

سالمة صالح:
كاتبة من العراق



عمر أبو ريشة: شاعر اللحظة الهاربة والمتعة المستحيلة

محي الدين صبحي

هذه الدراسة في قسمين، نشرت (الناقد) في عددها السابع والعشرين الأول، وهو عن شعر عمر أبو ريشة الموضوعي، وتنشر هنا القسم الثاني وهو عن شعره الذاتي

٢. في شعره الذاتي

١. الذاتي والموضوعي:

أوضحت دراستنا للجانب الموضوعي في شعر أبو ريشة أن هذا الشعر جنح إلى التكامل مع التراث الكلاسي على حساب النزوع الرومانتي في شعر عصره، دون أن يفقد شعره الموضوعي بريق الجدة وروح العصر، بفعل حيوية خيال الشاعر وحداثة ثقافته الشعرية. وقد ترافق تكامل شعر أبو ريشة مع تراثه باندماج ملحوظ بين الشاعر ومجتمعه. فلا نعثر في سيرته ولا في شعره على ما يشير إلى انشقاق الشاعر على مجتمعه أو صدامه معه. علماً بأن «أنا» الشاعر في قصيدته لا تشير إلى شخصيته التاريخية الاجتماعية، بل إلى شخصية شعرية متخيلة في القصيدة. هذه الشخصية الشعرية مبنية من خيالات الشاعر ورغباته، أي من تصوره لدوره ودور الشعر في المجتمع. كما أنها تخضع لأعراف الشاعر في عصره، وكيف ينظر العصر إلى الشاعر: مبدع؟ مداح؟ متطفل؟ متنبىء؟ إن الأعراف الشعرية في ثلاثينات هذا القرن وما بعدها لم تكن تسمح بتقديم شخصية شعرية مخالفة لمجتمع محافظ يسعى إلى التحرر الوطني.

وبالتالي، فإن كانت «أنا» الشاعر في القصيدة متخيلة، فمن الأولى أن تكون «أنت» أيضاً متخيلة. لكنها في الحالتين خاضعة لعرف اجتماعي ينظر إلى جنوح الرجل على أنه شيء بين التصعلك والفروسية لكنه لا يسمح للمرأة إلا بالعشق الطاهر وإلا فإنه العهر[١] المدان وقد ينتهي بالقتل المرخص به تحت عنوان «جريمة الشرف».

بعد أن تطور المجتمع العربي بظهور البرجوازية المثقفة، جاء شعر نزار قباني ليطور حساسية ذلك المجتمع نحو قضية العلاقة بين المرأة والرجل في الخمسينات والستينات، فلما استولت البرجوازية على الحكم ما بين مصر والعراق، لم يعد الشاعر يخضع لطائلة القانون مهما عرض من ألوان الصراحة العاطفية، لأن المجتمع منح المرأة حقين أساسيين: حق التعليم وحق الاختيار: اختيار المهنة والزوج والانتماء السياسي.. الخ. وقد امتد العمر بأبو ريشة لينتقل من ازدواجية المرأة البتول/ الطاهر إلى المرأة الموحدة التي تخوض تجربتها على مسؤوليتها، فتنتقي عشيقها وتهجره أو تخونه أو تخون زوجها. أقول إن هذا التطور انعكس في صورة المرأة في شعر أبو ريشة، دون أن يتناقض هذا مع الأطروحة الأساسية في أن «أنا» و«أنت» في القصيدة متخيلتان[٢] وإن كانت لهما جذور في الواقع، لكن القصيدة شعر خاضع لأعراف فنية واجتماعية، وليست مذكرات شخصية أو سجلاً تاريخياً. بل لا بد من الجزم بأن الخيال وفن القول الشعري يتحكمان بها أكثر من الواقعة التي دفعت الشاعر إلى نظم القصيدة.

وما دامت القصيدة خاضعة إلى هذا الحد الكبير للأعراف ◄

الشعرية والاجتماعية، فإن تقسيم الشعر إلى ذاتي وموضوعي يسوغه أن الأعراف الشعرية ذاتها جعلت من الشعر الموضوعي تناولاً شبه محايد لظواهر في العالم الخارجي، كالحوادث التاريخية ووصف الطبيعة أو الأطلال. في حين أن الشعر الذاتي يصف انفعالات الشاعر المباشرة فيما يتعلق «بأناه» الشعرية - علماً بأن مناطق الاشتباك والاختلاط بين الذاتي والموضوعي تكاد تكون أكثر من مواطن الانفصال والافتراق وخاصة عند الشعراء الحداثويين، أما الشعراء الكلاسيون فالفصل عندهم أغلب[٧] وأوضح. وأبو ريشة أقرب إلى التقاليد التراثية في الشعر الكلاسي، على الرغم من تعرضه لرياح الرومانتية العربية والأجنبية.

ويمكن أن نضم إلى شعره الموضوعي قصائده الوصفية، مثل «الخزّان» و«كوباكابانا» (١٩٥٢) و«أوغاريت». وفي مقدمتها تأتي قصيدته التصويرية «كاجوراو» حيث تابع بعين فوتوغرافية كل لوحة ووضع، وبشكل محايد تماماً مما جعل التصوير محكماً والأداء معجباً لكن مثل هذا الشعر قليل التأثير في نفس القارىء الحديث. ولعل شاعرنا كان مدفوعاً إليه بحسه التراثي الذي يخلع على القصور والأطلال صفة جمالية. ومن العجيب أن دقة النقوش تستهلك كل طاقة الشاعر الجمالية بحيث تعقل خياله تجاه المعابد المشيدة، في حين أن الأطلال المنهارة تثير خياله لأن ما فيها لا يستأثر بكل انتباهه. ويكفي في هذا المجال أن نقترح مقارنة قصيدته الفوتوغرافية في وصف معبد «كاجوراو» (١٩٥٧) بقصيدته «طلل» (١٩٣٧) التي يتوثب الخيال بين أبياتها ويغيب الوعي. كما أن وحدة القصيدة شديدة التماسك إلى الحد الذي يعسر فيه استلال أبيات للاستشهاد بها. وهو يختمها بقوله:

هنا ينفض الوهم أشباحه
وينتحر الموتُ في يأسِهِ

لنقل إذن إن الشعر الذاتي يعرض تجربة داخلية استنبطتها «أنا» الشاعر الفنية وعبرت عنها تعبيراً مباشراً يتصف بالغنائية حيناً أو بالتقريرية في حين آخر. ويمكن أن نمثل على الشعر الذاتي بقصائد أبو ريشة العديدة التي يصف فيها شروده ووحدته:

ليلى! أنا وحدي أقلب في الرُّبى
طرفاً يروح به الجمال ويرجع
أسهو على ذكراك حتى أنثني
متطلعاً.. لهفي لمن أتطلع؟
بيني وبينك عالمٌ لم يُدنِهِ
شوق.. ولم يبلغ حماه تضرُّع
أقتاتُ بعدك بالخيال؛ وقلما
دفق الظلام، وما احتوانا مضجع
ليلى! يكاد هواكِ يجرح زهوتي
فتبوح بالألم الدفين الأدمع
«حرمان» (١٩٣٥)

فهذه الألفاظ المختارة المتآلفة، ولهجة النجوى الرقيقة، والقافية العالية الوقع، واستسلام الشاعر لأساه وذكرياته، تتكاتف لتجعل من المقطوعة صرخة من القلب ذات نفس واحد يمنحها وحدة عضوية وكثافة عاطفية وجمالاً أشبه بجمال الرقى. وهي، مع ذلك، من شعره المبكر، ونجد أمثالها في قصائد عديدة: «شرود» و«حشرجة» (١٩٣٦)، «الروضة» (١٩٣٨) وأخص بالذكر مقطوعة «زنبقة» (١٩٤٧).

والحقيقة أن علاقة الشاعر مع نفسه تشكل تجربة داخلية في شعره تستلفت النظر، لأن لها من المحسوسية ما طورها حتى بلغت تأملاته حدود الحكمة والتفكر الموضوعي الذي يمنح الشعر صلابة الفكرة وملاوة الشعور الغض. ففي مقطوعة بعنوان «دنيا» (١٩٤٨) يشرح ضياعه وفجيعته بأبيات جاءت قمة في التصوير والتفكير، فهو يخاطبها واصفاً مراوغتها:

تطوين بالإغراء أيامي
وأطويها تمني
أنا في نديّك أسأل
السمّار عن كأسي ودنّي

ثم يقدم هذه الصورة الصارخة عن الفجيعة:

واصيحة الحلم الأخير
إذا تفتّح عنه جفني

مما يوحي أنه ما زال غارقاً في وسنه يحلم، وأنه خائف على الحلم من أن يموت إذا فتح عينيه على الحقيقة. نجد مثل هذه الوقفات على جنبات الحلم المفكر - إن صح التعبير - في قصائد مثل «هيكلي» (١٩٥٧) و«كانت» (١٩٤١) و«دروب» (١٩٤١). وفي مثل هذه الوقفات يستخدم الحكاية المجازية لأن السرد يجعل الحوادث تسح المعنى بالتدريج، كما في قصائده «نسر» (١٩٣٨) و«بعض الطيور» (١٩٦٤) و«المرأة» (١٩٦١) و«بلبل» (١٩٤٤). تتميز قصائد الحكاية المجازية Allegory في شعر أبو ريشة بالتركيز والاختصار وسرعة الوصول إلى المغزى، بالرغم من قدرته على التطويل. فقصيدة «المرأة» تشرح كيف لاحت للشاعر جوهرة في أعلى الجبال فلما تعب في طلابها حتى وصل إليها صاح:

واخيبتي.. لم ألف إلا
كسرة مبلورة!!

فتركها وعاد إلى السفح، فلما حانت منه التفاتة ثانية شاهدها على البعد تشع فأيقن أنها جوهرة!

مثل هذه السخرية قليل في شعر أبو ريشة، لكنها سخرية نافذة. ففي قصيدة «عناد» (١٩٥٨) يتساءل الشاعر:

هذي الرّبى كما ضاق فيَّ فضاؤها
ما لي على جنباتها أتعثّر؟
والخمر، ويح الخمر، كان أقلها
يوري أمانيّ الرحاب ويُسعر
وأرى الشتاء تطاولت أيامه
وازداد عسفاً قلبه المتحجّر

ففي كل مقطع يصور لنا شيئاً تغير. فالدروب صارت تتعبه بكثرة حجارتها وكان يطير فوقها فلا يعثر بشيء. والخمر لم تعد تسكره فكأنه يشرب ماء. والشتاء أصبح يقض مضجعه وكان الشاعر يلاقيه منفتح الصدر متحدياً. وأخيراً تنكشف حقيقة انقلاب الأدوار هذا:

وأتيتُ مرآتي وعطري في يدي
فبصرتُ ما لا كنتُ فيها أبصر

فخفضتُ طرفي ذاهلاً متوجعاً
ونفرت منه عاتباً أستنكر
خانتْ عهود مودتي، فتغيرت
ما كنت أحسب أنها تتغير!!

وهكذا نرى أن تجربة الشاعر مع نفسه في منتهى الخصب العاطفي والثراء الفني، بل إنها تبلغ مستوى من الانسانية لا يمكن لناقد أن يتجاوزه إذا أراد تقديم صورة متكاملة عن عطاء أبو ريشة:

تتساءلين.. على مَ يحيا
هؤلاء الأشقياء!
المتعبونَ ودربهمْ
قفرٌ ومرماهم هباء
الذاهلونَ الواجمونَ
أمام نعش الكبرياء!
الصابرون على الجراح
المطرقونَ على الحياء!
أنستهمُ الأيامُ، ما
ضحكُ الحياةِ وما البكاء
أزرتْ بدنياهمْ، ولم
تتركْ لهم فيها رجاء
تتساءلين... وكيف أعلمُ
ما يَرَوْن على البقاء؟!
إمضي لشأنك..
اسكتي..
أنا واحدٌ من هؤلاء!

«هؤلاء» ١٩٧٠

٤. المرأة المتمنعة:

شب أبو ريشة في مناخ الشعر الرومانتي بالعربية والانكليزية غير أن ثقافته وطبقته وتربيته منعته من الانغماس في هذا المذهب على الصعيد الحياتي والشعري، دون أن يحول ذلك بينه وبين انتقاء ما يروقه من المذهب الرومانتي، وفي طليعة ذلك أَمْثَلَة Idealisation المرأة والحنين إلى البراءة في مطلع حياته الشعرية مع ما يرافق ذلك من وصف اللواعج والإغراق في الرأس، ومن جهة أخرى التمرغ في حمأة الجسد والتبرؤ منه في آن معاً. ولعل مقطوعة «البرعم الأخضر» (١٩٣٨) تفي بتقديم معظم هذه الخصائص الرومانتية، فالمحبوبة فيها حالمة، صبية، عفيفة ـ والشاعر بعكسها تماماً، لذلك يستنكف عن أن يدنسها فيؤثر الوحدة على تلويث الجو:

١ ـ أفقتِ مع الحلم المسفر
على نغم شارد مسكر
٦ ـ رويدك لا تزجي بالرؤى
خيالك، يا عفّة المئزر
٧ ـ أنا حفنة من رماد المنى
على مجمر الزمن الأزور
٨ ـ هويتك في غصة المؤمنين
إلى جرعة من فم الكوثر
١١ ـ دعيني وحيداً، أزجّي الخطى
على مخصب الوهم والمقفر

مثل هذه البراءة تحتاج إلى حب طاهر «في موسم الورد» (١٩٤٦):

هنا في موسم الورد
تلاقينا بلا وعدِ
وسرنا في جلال الصمت
فوق مناكب الخلدِ
وفي ألحاظنا جوع
على الحرمان يستجدي

ولكن شدة براءة هذا الحب جعلت الفتاة تهرب:

متى قلبي، أرى قلبك
لا يبقى على عهدِ
أسائل عنك أحلامي
وأسكتها عن الردِ

وقد أطلق الشاعر نفسه على هذه المرحلة من حياته العاطفية مرحلة السذاجة، حين وضع صفة «ساذج» عنواناً لقصيدة نظمها عام ١٩٣٦:

١ ـ مُنية النفس تناسي سيرة
تركت في مسمع البغي صداها
٤ ـ هي أهواء شباب مترف
بلغ الطهر على رجس خطاها

*

١٢ ـ فتعالي نلتمسْ دنيا من الحب
لم يبلغ سرى الوهم مداها
١٣ ـ كملاكين، إذا ما التقيا
ما تعدّت ثورة الشوق الشفاها

ونحن نجد في شعر الشابي وأبو شبكة ذات الصور والأخيلة والميول «النقية» من شوائب الجسد. كذلك نجد عند أبو ريشة نزوعاً إلى وصف المرض والحنين إلى الموت، كما في قصيدتي «حنين» (١٩٣٦) و«شرود» (١٩٣٦)، غير أن هذه النزعة التطهرية أوحت إليه بخلق نموذج غريب على الشعر العربي، هو نموذج المرأة المتمنعة التي تحتفظ بجمالها لذاتها، ولعله اقتبسه من مطالعاته للرمزيين الفرنسيين، وبخاصة مالارميه لأن الشعر العربي عرف المرأة الشحيحة أو المماطلة، أما المرأة التي تدفن جمالها أو تدفن معه فلا وجود لها إذ لا رهبانية في الاسلام ولا عند الشعراء العرب. في قصيدة «عزاء» (١٩٣٤) تطالعنا شخصية المتمنعة كاملة الملامح:

أما الصِّبا فلقد مرّت لياليه
فابكيه، يا عَفّة الجلباب، فابكيه
ملكتِ قلبك عن روض الهوى زمناً
واليومَ، روض الهوى غيضت سواقيه
بالأمس، إن جئتُ أبدي ما أكابده
لويتِ جيدكِ عما جئتُ أُبديه
وما رثيتِ لدمع كنت أذرفه
ولا عطفتِ على جرحٍ أعانيه
واليومَ جئتكِ: لا صبّاً ولا كلفاً
بل للجمال الذي يذوي.. أعزّيه ◄

ليس في سيرته أو شعره ما يشير الى انشقاق الشاعر على مجتمعه أو صدامه معه

إن اكتمال ملامح النموذج في هذا الوقت المبكر من سيرته الشعرية يوحي بأن أبو ريشة استمده من مطالعاته، لكن تردده على هذا الشكل خلال الديوان بأكمله وعلى مدى خمسين عاماً يحول الظاهرة إلى تجربة انسانية تستحق المتابعة. ففي (١٩٤٦) نقرأ في «ليدا»:

كبرياء الفتنة البكر أبتْ
أن تري خمرك في كأس حبيب
فاحملي الشوق فما تدري به
أذن الواشي ولا عين الرقيب
واسفحيه رعشةً تنضح ما
قرّ في نهديك من خمر وطيب

إن ليدا التي أتاها الإله زوس بصورة طائر تتردد في شعر ييتس، والفترة ١٩٣٥ - ١٩٤٥ يبدو أنها فترة مطالعات أبو ريشة الانكليزية، بدليل ظهور تقنية الحوار الذاتي المسرحي وتقنيات أخرى مستقاة من الشعر الانكليزي سنعرض لها في حينها. وفي هذا الاطار تندرج قصيدته الشهيرة «امرأة وتمثال» (١٩٤٦)، وقدم لها بقوله: «عرفها المثل الأعلى للجمال، والتقى بها بعد عشر سنوات، فإذا ذاك الجمال أثر بعد عين. فتألم، ولما عاد إلى بيته كانت صورة تمثال فينوس أول ما وقع طرفه عليه». أي أن فكرة الجمال في صراعه مع الزمان تقابل فكرة الجمال في صراعه مع اللذة. والقصيدة أيضاً نفس واحد لا يتقطع ولا يتجزأ. وقد سمعت أبو ريشة عدة مرات يكرر «أنا شاعر قصيدة ولست شاعر بيت»، وأعتقد أنه محق في ادعائه بوجه عام، وخاصة في قصائده القصيرة. أما القصائد الطويلة فطبيعتها بالذات تستدعي الحشو بين ومضات شعرية متناثرة تصل فيما بينها أبيات منظومة تظل على مستوى من الجودة عند الشاعر الصَّناع. هذا ما تواضع عليه النقاد منذ إدغار آلان بو الذي كان يرى أن تعبير «قصيدة طويلة» تعبير متناقض إلى كروتشه الذي كان يرى أن الحدس التعبيري لا يتجلى في قصيدة طويلة بل في أبيات كان يسميها توماس أرنولد «حجر المحك». وقد ساعد أبو ريشة في انجاز وحدة القصيدة القصيرة اتباعه للتقنية الانكليزية فيما يسمى بشعر الفطنة - wit poetry - حيث يركز الشاعر المعنى في نهاية القصيدة بذكاء وألمعية، وأحياناً بفكاهة ساخرة. وقد طور أبو ريشة هذه التقنية بنجاح كان ينبغي أن يؤثر به على الشعر العربي الذي لم تعرف القصيدة فيه نهاية ناجحة بشكل منهجي إلا في القصيدة الحديثة التي أدخلت البطل والحادثة والأسطورة. أما القصيدة الغنائية الرمزية أو الرومانتية عند سعيد عقل مثلاً أو علي محمود طه فإن خاتمتها تظل احتمالية وليست حتمية، فلو أعدنا النظر في القصائد التي استعرضناها لوجدنا الخاتمة حتمية، وخاصة في قصيدة «عناد» حيث تكتمل التجربة وينتهي التعبير في المشهد الأخير الذي اقتبسناه. وقد أثبتنا قصيدة «هؤلاء» وهي من أواخر انتاجه، عمداً، إلى جانب «عزاء» التي هي من أوائل شعره، وبين القصيدتين حوالي أربعين عاماً، لإظهار حتمية الخاتمة عند مناقشة هذا الانجاز في شعر أبو ريشة. ولو ناقشنا الوحدة الفنية في قصيدة «امرأة وتمثال» لوجدنا الخاتمة تنعطف بالتجربة وتبلورها وتعمقها إلى ما لا مزيد عليه، بحيث تغدو اعادة قراءة القصيدة بعد الوصول إلى نهايتها متعة جمالية لا يقدمها للقارىء إلا الشعر المحكم الصنع الذي اشترك في نظمه الإلهام والعمق الروحي والثقافة الحديثة والاحساس المرهف باللغة ورشاقة الأداء واصابة القصد والإحاطة الناضجة بالتجربة الفريدة. فالقصيدة تتحدث عن جمال التمثال وخلوده بعد أن غبر صاحبه. مطلع القصيدة:

حسناء، هذي دمية
منحوتة من مرمر
طلعتْ على الدنيا طلوع
الساخر المستهتر
وَسَرَتْ إلى حرم الخلود
على رقاب الأعصر

وبعد أبيات تصف جمال التمثال وخلود جماله يختم تأملاته بالبيتين الرائعين اللذين يقل نظيرهما في الشعر وينعدم المثيل لهما في شعر أيامنا هذه:

حسناء، ما أقسى فجاءات
الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي إن
تتغيري: فتحجري

فإن كان الجمال مخيراً بين التلاشي والتحجر، فثمة خيار ثالث في قصيدة «جان دارك» (١٩٣٥)، هو الجمال الطاهر الذي يتلوى من الشهوة لكنه يكبتها ويستشهد لأجل هدف سام هو تحرير الوطن. وهو يقول إنه «رأى في معرض اللوفر بباريس صورة فتاة رائعة الجمال على صهوة جواد أدهم» لكن الوصف المطول لجمال البتول وهي تحلم بمن يحل لها المآزر والضفائر، يذكر بقصيدة «جان المجنونة» لييتس وهي تشتم القسيس لأنه منعها من اشباع رغباتها الجنسية.

٥ - حسن التقسيم:

المرأة المتمنّعة والرجل المتمنع، إذا التقيا، هل يمكن أن تنشأ بينهما علاقة؟ الاستنتاج السريع يوحي باستحالة ذلك. لكن التجربة الحية والحساسية الشعرية يقولان خلاف ذلك. إن العمق والجدة وتنوع المشاعر وحدتها التي تطالعنا في قصيدة «طيف» (١٩٦٢) تجعل منها قصيدة فريدة بحق. إنها قصيدة المستحيلات الممكنة والشخصيات الفذة واللحظات النادرة. مرة أخرى تتركز التجربة في البيت الأخير بحيث يشد خطوط القصيدة ويفجر توتراتها تفجيراً يؤثر حتى على معنى الحياة والحب في نفوسنا:

على شفتينا ثار طيفكِ وارتمى
فأبعد وهجَ الشوق والعطر عنهما
وتسألني: ما بي.. فأختق زفرتي
وأرنو إليها.. موجَعاً، متبسّما
وأرجع عنها حاملاً منكِ وحشتي
وفي خافقي جوع، وفي مقلتي ظما
وأُغرقُ في كأسي عهودكِ كلَّها
فما أعرف الأشياء، إلا توهما!
حنانَكِ! أبقي لي بقيةَ سلوةٍ
ألوكُ بها الشهد الذي كان علقما
فكلُّ جمالٍ صاح بي منه هاتفٌ
إليكِ تناهى، أو إلى سحرك انتمى
ولي خطواتٌ، بعدُ، في درب غربتي
سأقطفها وثباً، وأخضبها دما

وألقـاكِ بـالحب الـذي تـعـرفـيـنـه
ولـن تـسـألي عـنـه . . ولـن أتـكـلما

الحقيقة أن القصيدة تحمل سلسلة مواقف. فقد كان يقبل واحدة حين ألم به طيف الامرأة الأصلية في حياته، فتراجعت رغبته: «فأبعد وهج الشوق والعطر عنها» هـذا هو الأداء الشعري الـذي يعطي جوهر الموقف. فوهج الشوق والعطر هو لب الموقف بينه وبين المرأة التي ترافقه وليس تعبيراً مزوق الألفاظ. كذلك فإن كلمة «متبسماً» لم تجلبها القافية، بل إن طبيعة الموقف تستدعيها لأن الرجل يداري ألمه بابتسامه في مثل هذا الوضع. كذلك فإن شعوره بالوحشة وهو في صحبة المرأة يتساوق مع تناقض الموقف: المرأة بجانبه وهو يزداد شعوراً بالجوع والظمأ.

في الشعر كيمياء يتوقف تأثيره على دقة احساسنا بها، ولا يستحق النقد اسمه إلا إذا حللها واكتشفها. والشاعر والناقد هنا يتساويان في الجهل بهذه الكيمياء، لأن الشاعر «يفرزها» عفو الخاطر والناقد قد يحس بها ولا يعرف مصدرها. وأنا أزعم بأن تأثير الأبيات يأتي من أن حالة الانقسام التي عانى منها في الأبيات الثلاثة الأولى عبّر عنها بثنائيات منقسمة «الشوق والعطر، موجع متبسم جوع ظمأ» لكنه حين انفرد بنفسه زال التقسيم واستعاد الكلام وحدته. أما حين توجه إليها بالخطاب فقد عاد الكلام منقسماً على نفسه ليصل بالانقسام إلى ذروته: «ولن تسألي عنه ولن أتكلما». وإذن فحسن التقسيم في شعره - وقد لاحظناه مراراً عديدة - ليس فقط حلية بلاغية لكن له دوره النفسي أيضاً. وهو - أي حسن التقسيم - يؤدي دوره بوضوح ظاهر في قصائد عمر أبو ريشة عن الخيانة. فقصيدة «في البار» (١٩٣٦) تتحدث عن غانية دخلت إلى الحانة فبدأت وسوسات الشاعر عنها، على افتراض أن الشاعر أرفع مقاماً من أن ينشيء علاقة مع مثلها. وهنا يُظهر حسن التقسيم ازدواجية الوضع النفسي والاجتماعي:

عـرفـتُ شـذاكِ . . فـالـتـفـتـتْ
تـسـائـل عـنـك أشـواقـي
فـلـحـتِ عـلى خـطـى مـنـي
فـغـابـت فـيـكِ أحـداقـي
وعـاث بـنـشـوتي همـسُ
الـنـديـم وبـسـمـة الـسـاقـي
فـكـم هـزءا بـعـشـاق
وكـم رثـيـا لـعـشـاق
* * *
مـتـى أنـسـاك؟ لا أدري
ومـاذا بـعـد إخـفـاقي!؟

ومثل ذلك في قصيدة «عشاق» (١٩٤٢) حيث يتجاوز حسن التقسيم التصوير النفسي ليصبح عـاملاً بنـائيـاً في أساس نـظم القصيدة.

وفي عام (١٩٦٤) نقرأ في قصيدة «إن ذكرت»:

كـم وقـفـةٍ لي دون دارك
خـضّـبـتْ بـالـذل صـبري
وغـضـضـتُ مـن طـرفي كـأني
مـا لمـحـت خـيـال غـيري!!
أنـا إن ذكـرتُ نشرت عـاري
أو نـسـيـتُ . . طـويتُ عـمـري

بعكس ذلك نجد قصائد اللقاء تتدفق بهدير متصل وإن كانت المواقف التي يعرضها لا تخلو من طرافة، بحيث يصح القول إن شاعرية عمر أبو ريشة تعتمد على جعل الغريب مأنوساً والمأنوس غريباً. فقصيدة «ليلة» (١٩٤٦) يقدمها الشاعر بقوله: «كان يعلم أنها أول وآخر ليلة . .»:

١ - حسنـاء، هـذا لـيـلي المتـع
فـلـتـطـوهِ في شـوقـهـا الأضـلـع
٢ - مـا كنت أستنزف وجدي على
إغـرائـه، لـو أنـه يـرجـع
٣ - فلتخفق النعمى عـلى ضـمـة
لا أرتـوي مـنـهـا ولا أشـبـع

هكذا يندفع الشاعر في غوايته ويغرق في نعيم أحلى من أوهامه. لكن هاجس الكبرياء وفكرة النعيم الزائل ينغّصان عليه لـذته. فهو زائر عابر لهذا الجمال الباذخ، وليس من حقه أن يسأل عن الذي كان قبله أو يحدس بمن يجيء بعده. عليه أن يقبل بهذا الواقع الزائل وأن ينهل فوق ما يستطيع قبل انبلاج الفجر. هنا تتفجر أحاسيس الشاعر بشلال من الصور يعز نظيره في الشعر:

٨ - حسناء، هذي كـبرياء الهـوى
أهـوت عـلى أشـلائـه تـدمـع
٩ - لن أسأل الكأس على راحتي
من يـا تـرى بـعـدي بهـا يجـرع
١٠ - حسبي من الزنبق أن لا أرى
مـن أي شِلْوٍ في الـثرى يـرضـع

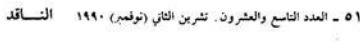
لعل هذه كانت «خضراء الدمن». لكن الشاعر تجاه الحياة بين وضعين: إما أن يفرض رغباته على الحياة فيكيف الحياة وفق هواه، وهذا ما يدفعه إلى الإثم والجريمة، كما في «كأس»؛ وإما أن يخضع لحتمية الحياة ويرضى بما تتيح له من اشباع ولكن على حساب كبريائه. وشخصية ديك الجن تطل علينا في أكثر من قصيدة تنطوي على محاولة للقتل أو تهديد به. ففي تقديمه لقصيدة «عاصفة» (١٩٣٧) يذكر أنه «زارها ليقتلها» لأن كيانها كله رجس لوثته شهواتها العاصفة:

إن هذي العروقَ في جسمك البض
أنـابـيـبُ شـهـوة . . لا دمـاء

وبعد أن يصور دموعها واحتجاجها بنحيبها ويرد على عذابها بشقائه وانخداعه ينهار في ما يشبه أن يكون في المسرح ذروة مضادة anti-climax:

ما أجيب الجمال . . إن مرّ بي يسأل
كـيـف انـتـبـذتِ أفـقـاً قـصـيّـا
أيهز الصباح مضجعك المخضلّ
طـيـبـاً فـما يـرى مـنـك شـيـا؟
* * *

خلق الشاعر نموذجاً غريباً على الشعر العربي هو المرأة المتمنعة



أنتِ أوْلى بـالعيش مني فـسيري
واتـركيني أطوي الحيـاة شقيـا!!

القصيدة حسنة التماسك، ومسارها الانفعالي يبدأ بذروة الغضب في المقطع الأول، وفي الثاني يـدلي بحجحه في أنه لم يظلمهـا إذ أتى ليجعلهـا تدفع ثمن تعذيبهـا له، وفي الثـالث يشرح خيبة أمله فيهـا وشقاء حياته معها. في المقطع الأخير يتجاوز غضبه الذروة عندما يشرع بقتلها، ولكن يقبلها قبلة الوداع:

اتكي الآن، يـا بـغيّ.. وهـذي
قـبلات الـوداع مـن شـفتيّـا
مـا على مجـريكِ؟ أيُّ خيـال
أتـلقـاه مـالئـاً مجـريّـا؟!

عنـد هذه النقطة يتغير الموقف وتتقلب الأدوار فيتلاشى تصميم القاتل وتتجلى انسانية الشاعر. لكنها انسانية مـدخولـة. ففي ثورة غضب أخرى يقول لها:

لستُ أحيـا إن لم أُبِتْ كـلَّ يـوم
فيـكِ شيئاً عبـدتُـه في ضـلالي

٦ ـ الغريب والمأنوس

بطبيعة الحال، إن مثل هـذه المواقف المتطرفة ليست تعبيراً عن نزعة سادية، كما قد يستنتج النقد النفسي المتسرع، وإنما تفصح عن نزعة مسرحية قادرة بالوصول في كل موقف إلى الحدود القصوى منه لاستخراج امكاناته الانسانية المؤثرة في تصور القارىء للتجربة وتأثره بها، لأن القدرة على التأثير تأتي أولاً من وحدة التجربة وهذه الوحدة تتحقق من خلال الحفر في الموقف الواحد بحثاً عن الامكانـات الكامنة فيه. كل هذا من عناصر تغريب المأنوس وتأنيس الغريب، وفي هذا المجال نقرأ له قصيدة عجيبة في اخراجها وبعد مرمى الخيال فيها. القصيدة بعنوان «انتقي لي حكاية» (١٩٥٣) ويذكر فيها أنه عاد من بابل فخف صحابه لسماع غرائب أسفاره:

«أسكـرتهم حكـايـة الـترف الـدافق
في غـفـلـة مـن الأقـدار»

ثم يذكر أنه عاد من نينوى وروى لأصحابه ما رأى:

«أذهلتهم حكـايـة العـدم المـاثـل
في قـسـوة مـن الأقـدار»

وأخيراً يذكر الحقيقة، فإذا بالحقيقة أغرب من الخيال:

«عـدتُ مـن عـالم، تـألـق
في عينـين فيـاضتـين بـالأسرار
فيهـا يـغـرق الخيـال، وتنهـار
الأمـاني، وتستـحـم الـدراري.
كثـرت فيـهـا حكـايـات نعـائي
وعـزّتْ، وحـار فيهـا اختيـاري
ما تراني، يـا بـدعـة الحسن أروي
لصحـابي، وكـلهـم في انـتـظاري؟
انـتـقي لي حـكـايـة، ربمـا شـكّ
صحـابي في الصدق من أخبـاري!»

فهـا هنا انسجام في السبك مـع تـدفق، واتساق في الخيال مـع رشاقة، والتقسيم يتجاوز ثنائية التضاد إلى وفـرة الثراء وتنـوع الغنى «يغـرق الخيال، وتنهـار الأماني، وتستحم الـدراري. كـثرت وعزت وحـار اختيـاري»، فـلا يعـوق التقسيم تـدفق المشـاعـر وتعـدد الأحاسيس. والحقيقة أن المرأة المعطاء تمنح شعر أبو ريشة نضـارة وتلاوين فريدة.

فقصيـدة «طيبة» (١٩٣٧) تحمـل شعوراً بـالأسى من حب واعـد لكنه متباعد:

هـنـا الهـوى يـا لـيـل، روّيـتُـه
بـالأمـل الحـلـو، ولم يـورقِ
وخـلـتـه يـكـسـو دروب الصـبـا
بـالـيـاسـمـين الـغضّ والـزنـبـقِ
رضـيـتُ مـنـه بـالشراع الـذي
ضـمـت عـلـيـه أضـلع المـغـرقِ

وقصيدة «ولا بسمة» (١٩٣٧) تحمل حيرة الشاعر من قطع المرأة لعلاقتها معه بلا سبب فهو يسترجع في كـل بيت إحدى حالات الهوى، فإذا وصل إلى حاضر الهجر لم يجد منطقاً يسوغه، فالمقدمات لا تفضي إلى هذه النتيجة:

أنـكـرْتِـني؟ ومـا زال عبـق الهـوى
ووهـجُـه في ثـغـري الـدامـي
أهـكـذا يـنـحـلّ مـا بـيـنـنـا
وتـنـتـهـي نـعـماء أيـامـي؟
كـم سـرتُ في إثـركِ في غـفـلـةٍ
عـنـكِ، ومـلءُ الـدرب أحـلامي
وكـم تـلفـتُّ.. ويـا طـالمـا
عـرفـتِـني مـن وقـع أقـدامي

* * *

مـررتِ بي الـيـوم ولا بـسـمـةٌ
مـنـك، لـطهـري أو لآثـامي!

في قصيدة «عالم من نساء» (١٩٦٤) يذكر أنه يسير مع امرأة إلى المرفأ. كانا صامتين حتى سمعا نداء السفينة فتودعا:

سارتْ إلى المركب.. مشـدوهـةً
مـعـقـودةً أجفـانُها بـالـسـمـاء
وغـاب في اليمّ.. وغـابتْ بـه
وغـاب عني.. عـالم من نـسـاء

وأي فراغ هذا الذي ينشأ من عالم تغيب عنه النساء!

وفي فراغ مماثل نجد الحيرة والانشغال متلازمين بشكل فني رفيع:

وحـدي.. لـو أنـكِ أقصى
مـن ظـلّ كـأسيَ ظلاّ

أي أن طيفها أقرب إليه من ظل كأسه وهو في وحدته يتفكر:

أبـلي عـليـكِ الـليـالي
بهـاجس لـيـس يـبـلى
ولم أزلْ في ذهـولي
أبـغـي لـسـرك حـلا

* * *

لم أدرِ كيف تصدّى
ليَ النعيم، وولّى
لعله كان أشهى
من أن يدوم.. وأحلى
(١٩٦٠)

وفي مثل هذا الموقف نجد مشاعر انسانية معروضة في صور وتعليلات تثير الاستغراب والدهشة لمقدار ما تعرضه من حنان وحنين:

لم أزل أسحب قيدي متعباً
وجراحي لم تزل تشتم قيدي
أنا أقبلت عليه راضياً..
بعدما غيّبتُ في عينيك رشدي

* * *

ما تبقّى غيرُ هذا القيدِ لي
في بقايا الليل.. من همّ وسهد
إنه عمري.. فلن أرمي به
لا أطيق السير في الوحشة..
وحدي
(١٩٦٦)

وأحياناً نجد الشاعر يسعى عامداً إلى تغريب المأنوس. فقد تعارف الناس على حلاوة اللقاء وأفاض في وصفه الشعراء، أما أبو ريشة فيجعل من لحظة اللقاء أقصى هنيهات الوحشة.. لأنه لقاء مع المرأة الممتنعة التي تشكل المحور الرئيسي في رؤيته للمرأة. فقصيدة «كان التلاقي» (١٩٦٤) تشرح أمر علاقة مضطربة قطعها الشاعر وسافر يضرب في الأرض ممنياً نفسه بمغامرات وأحلام تغنيه عمن هجرها. لكنه حين خاب عاد إليها:

عدتُ من رحلتي إليك، وجرحي
لم تلامسه راحتا إشفاق
الوجوم المرير في طرفك الذاهل
أقسى من مصرع الأشواق
ليس فيه من الليالي المواضي
أيّ حدبٍ على الليالي البواقي
وَيْحَ نفسي! طال اغترابي عن نفسي
فوا وحشتاه.. كان التلاقي!!

٧. نحو قراءة جديدة:

بيّن إيليوت في جهد نقدي متصل على مدى ثلاثين عاماً أن الشعر في جوهره مسرحي. وبالتالي فإن للتخييل قابلية في إغناء الملابسات وجعلها صلبة محسوسة ـ ولكن مع الابتعاد عن السرد المتسلسل والجنوح نحو التقطيع ووثبات الخيال. للإيضاح نذكر أن أفشل قصائد أبو ريشة هي القصائد التي تسرد قصة متسلسلة مثل «دليلة» (١٩٦٢). فهي تبدأ بمشهد المرأة وقد سكرت فوعدته بأن تزوره في ثيينا، وكيف اجتاح الشتاء ثيينا حين زارته المرأة فسهرا في كهف وسمعا غناء عجوز غجري، ثم عادا إلى بيته ونامت في سريره:

وبلغنا الكوخ الصغير.. تخيرت
سريري.. لم تستطبي بديله
وتهاوى ما بيننا من حجاب
فانثنى جدول.. ورقّت خميله
وأطلّ الصباح نشوان.. يروي
عن هوانا هديره وهديله

مثل هذا السرد التفصيلي بعيد عن روح الشعر لأنه يخفق في تأسيس موقف، وهذا مصدر اخفاق شعر أبو ريشة الوصفي والتاريخي. وأما ما أدرجناه من مختارات تحت عناوين «المرأة المتمنعة» و«حسن التقسيم» و«الغريب والمأنوس» فإنه يضم عدداً من أرفع نماذج الشعر الغنائي الحديث بفضل تعدد المواقف وتنوع الشخصيات وكثافة الانفعالات وتطوير التوترات. وهذه خصائص لا يمكن اكتشافها في الشعر الغنائي إلا إذا وضعنا في اعتبارنا «مسرحة» القصيدة معياراً نهائياً للتقويم والتقييم، أي أن المسرحة المفترضة هي البنية التحتية الأساس الذي تشاد عليه البنية اللفظية. يصدق هذا المعيار على شعرنا القديم والمعاصر سواء بسواء، فأبيات امرىء القيس:

سموت إليها بعد ما نام أهلها
سمو حباب الماء حالاً على حال

(وما بعد هذا البيت)، تتساوى في ايحائها المسرحي مع أبيات الشريف الرضي المشهورة:

ولقد مررتُ على ديارهم
وطلولها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضجّ من لَغَبٍ
نضوي، ولجّ بعذلي الركب
وتلفتتْ عيني، فمذ خفيت
عني الطلول.. تلفّت القلب

هذه المسرحة للمشاعر الغنائية هي التجسيد اللفظي لوثبات الخيال في شعر أبو ريشة. هذه الوثبات يكبحها عن الشطح احساس كلاسيكي صارم بدقة الألفاظ، وسلامة المعنى، وصحة المجاز، وشفافية الاستعارة، مع احساس معاصر بتدرج الانفعالات وتكوين المواقف وبلورة الفكرة وضبطها منعاً للالتباس ودفعاً للخلط بين الغموض الموحي والابهام الكتيم، مع تنوع العواطف وتغير نبرات الخطاب وسخرية مترفعة:

لكِ ما أردتِ، فلن أسائلْ
كيف انتهتْ أعراسُ بابلْ
حسبي مررتُ بخاطر النعمى
هنيهاتٍ قلائلْ!
كم قلتِها: لكَ ما حييتُ
وكم ختمتِ بها الرسائلْ
أنا ما حقدتُ على الشفاه
ولا عتبتُ على الأناملْ

* * *

لكِ ما أردتِ، فلن أغير
ما أردتِ، ولن أحاولْ
إني رميتُ بمنجلي
وتركتُ للطير السنابلْ

٥. انظر توفيق صايغ «أبو ريشة والحب المجزأ»، الآداب، أيلول ١٩٥٥، ص ١٩.
وهي مقالة تدعي أن المنهج النفسي يقود إلى استنتاج أن شعر أبو ريشة يفصل بين الحب والجسد مما يعني أن الشاعر عاجز عن تحقيق ذكورته الجنسية من المرأة التي يحبها ولا يستطيع ممارسة الجنس إلا مع العاهرات.
المقالة تجمع بين البلادة في قراءة الشعر والتنطع في استخلاص نتائج تمس شخصية الشاعر التاريخية المحسوسة. ومن المؤسف أن سلمى الخضراء الجيوسي قد وقعت تحت تأثير هذه المقالة السطحية، فخصصت معظم دراستها عن شعر أبو ريشة لتفنيد مقالة توفيق صايغ، علماً بأن مقولة نقدية واحدة هي أن «الشعر لا يعبر عن شخصية شاعره لأن الشخصية الشعرية متخيلة» تكفي لاسقاط المقالة بمقدماتها ونتائجها. ومع ذلك فقد قررت حقائق اجتماعية هامة لمن يريد أن يضع أبو ريشة في محيطه الاجتماعي العربي. تقول:
«إن الموانع الانفعالية والجنسية عند المرأة العربية تقف على طرفي نقيض من حرية الرجل الفعلية أو الممكنة. فمواقف الرجل الموروثة مواقف تفتخر بفحولة الذكر وحريته النسبية. على هدى هذا الشرح يمكن النظر إلى فصل الحب عن الرغبة في علاقات ما قبل الزواج في شعر أبو ريشة وآخرين على أنه فصل مرضي وأيضاً على أنه ظاهرة حضارية مرتبطة مباشرة بهذا الاعتقاد بالقياس المزدوج وبشرف المرأة وطهارتها. وليس هذا غريباً عن مواقف الرجال الأشراف في المجتمع العربي في الثلاثينات، وبخاصة رجال مثل أبو ريشة يحلمون بالبروز في المجتمع».
Trends and Movements, Op. Cit., p. 233/1.

(«حسبي» ١٩٤٣)

أليست هذه مسرحية؟ أليست تاريخاً لعلاقة؟ أليست حواراً؟ أوليست رسماً لشخصيتين وتصويراً لتاريخين وموقفين؟ ومع ذلك فلننظر في عمق العلاقة ودقتها بين البيتين الثالث والرابع:

- قالت له: لكَ ما حييتُ/ وهو لم يحقد على الشفاه
- ختمتْ بها الرسائل/ وهو لم يعتب على الأنامل

لم لنتبصر في دقة التناظر بين الخامس والسادس بإزاء الثالث والرابع. وأخيراً الحركة التي ينتهي بها البيت الأخير وجمال الصورة فيه وروعتها وحيوية الخيال ونضارة المشهد. ضع كل ذلك في الحسبان ثم قس هذه الأبيات على قصيدة «عودي» (١٩٦٥) التي قيلت بعد ربع قرن من «حسبي»، والتي تصور الموقف ذاته تقريباً، ومع ذلك فإن خصب الموهبة المسرحية وحده هو الذي يجعلها قصيدتين مختلفتين في الأداء والصور والمشاهد والجو الشعري وتطور الانفعالات. لهذا فإن قصيدة - «عودي» - تمثل خصائص شعره كلها دون استثناء ودونما حاجة للعودة إلى تفاصيل تلك الخصائص الأسلوبية والتخييلية. وهي مع ذلك بدعة من بدائع الشعر في ألفاظها وصورها، وسوف نبني بها هذه الدراسة المختصرة لعلمنا أن قراء اليوم محرومون من البحث عن هذه الروائع ومن التمتع بتذوق اللغة الرفيعة والصياغة الرشيقة والتعابير المقطرة والمشاعر الصافية والمشاهد المكثفة؛ ومع ذلك ففي صميم الموقف مفارقة بل مفارقات تجعل من الشعر معرفة، بمعناه العربي الأصلي فحين يقول العربي: ليت شعري إنما يعني: ليت علمي يحيط بكذا أو كذا. ففي هذه القصيدة من المعرفة بالنفوس وخلجاتها ما يتجاوز كثيراً من التحليل الواعي لما تكنّه الصدور:

عودي

قـالتْ ملَلتُـكَ. اذهبْ. لستُ نـادمـةً
على فـراقـكَ.. إن الحبَّ ليس لنـا!
سقيتُكَ المرَّ من كـأسي. شفيتُ بهـا
حقـدي عليـكَ.. ومالي عن شقاك غنى!
لن أشتهي بعـد هـذا اليـوم أمنيـةً
لقـد حملتُ إليهـا النعش والكفنـا..
قالتْ.. وقالتْ.. ولم أهمسْ بمسمعها
مـا ثار من غصصي الحرَّى ومـا سكنـا
تـركتُ حجرتَهـا.. فالـدفءُ منسرحاً
والعطر منسكباً.. والعمـرَ مُرْتَهنـا
وسرتُ في وحشتي.. والليل ملتحفٌ
بـالزمهرير. ومـا في الأفق ومضُ سنـا

ولم أكـد أجتـلي دربي عـلى حـدس
وأستلين عليـه المـركبَ الخشنـا
حتى سمعتُ ورائي رجـعَ زفـرتـهـا
حتى لمستُ حيـالي قـدَّهـا اللَّدِنـا
نسيتُ مـا بي.. هـزتْني فجـاءتُهـا
وفجَّـرتْ من حناني كـلَّ مـا كَمُنـا
وصحتُ.. يا فتنتي! ما تفعلين هنا؟؟
الـبـرد يـؤذيـك عـودي..

لن أعود أنا!

وعلى الرغم من كل هذا العمق فإن شعر عمر أبو ريشة لا يخرج عن المفهوم الأساسي لعمود الشعر العربي: شرف المعنى (أي سموه عن الابتذال) وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وإصابة الوصف وغزارة البديهة، وكثرة الأبيات الفريدة الشاردة[٨]. مما يثبت أن التقاليد الكلاسية في الشعر العربي لا تحول بينه وبين العمق أو التجديد. فالمسألة في جوهرها قدرة الشاعر على تمثل تراثه الشعري أولاً ثم جعله يتشرب تقنيات الحداثة بحيث تشيع في أرجاء القصيدة دون أن تخل بقدرتها على الأداء والإيصال. إن مفهوم الحب المستحيل والمرأة المتمنعة والرجل الجوال يقع بين الرومانتية والسيريالية، واتساقه في شعر أبو ريشة يدل على أنه يكوّن رؤيا شاملة في تصوره للحياة، وقد عبر عنها مرتين، إحداهما في «سر السراب» (١٩٤٦) حيث ان الشاعر «أحس بالرمل الملتهب ظمأ تحت أشعة الشمس ينام ليحلم بالماء»:

إن تـهـتـكـي سرّ السراب وجـدتِـه
حلم الـرمال الهـاجعـات عـلى الظما

مما يجعله شاعر اللحظة الهاربة والمتعة المستحيلة، والشوق الذي لا يرتوي، والفراق الذي يسبق ويتلو كل لقاء. وقد تبلورت هذه الخواطر جميعها في أبيات كتبها على قبر والده بعنوان «قلبي معك» (١٩٤٣):

نـاداك تحنـاني.. فـما أسْـمَـعَـكْ
فـاذهب، فداك الشوق، قلبي معكْ
سرنـا مـعـاً حيـنـاً، وخـلَّفـتـني
وحدي.. على الـدرب الذي ضيّعك
أرنـو إلى الـدنـيـا.. وآفـاقـهـا
فـما أراهـا جـاوزت مضـجـعـك
حسبيَ منهـا مـوعـد في المسـا
أفهم فـيـه سرّ مـا استـودعـكْ ◻

٦. فصلنا القول في مسألة الشخصية الشعرية المتخيلة في كتابنا: الكون الشعري عند نزار قباني. الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس ١٩٨٢، ط ٢. الفصل الخامس «الشعر والشاعر»، ص ص ١٧٥ . ١٧٨.

٧. في عام ١٨٥٢ كتب براونينغ دراسة عن شلي فرق فيها بين الشاعر الذاتي والموضوعي بأن الشاعر الموضوعي «يسعى إلى اعادة انتاج الأشياء الخارجية... مع اشارة فورية في كل حالة إلى الادراك العام... أما الشاعر الذاتي... فهو لا يتجه إلى ما يراه الانسان بل إلى ما يراه الاله... فهو يحفر حيث يقف، مفضلاً أن يبحث في روحه بوصفها أفضل انعكاس لذلك العقل المطلق، وفقاً للحدس الذي يرغب أن يدركه ويتحدث عنه».

The Complete Poetic and Dramatic Works of Robert Browning, the Cambridge Edition, 1895, Appendix, An Essay on Shelly, pp. 1008-9.

٨. الوساطة لعلي بن عبد العزيز الجرجاني، ط ٤، القاهرة ١٩٦٦، ص ٣٤.

عري الثقافة

جميل أحمد المصري
كاتب من سورية

■ خرجنا من الأندلس رغماً عنا ولم نعرف ولم نحاول أن نعرف السبب؟

سقطت مدننا الواحدة تلو الأخرى تحت سنابك الغزاة ولم نعرف السبب؟

نحمل السلاح للتحرير ونقاتل ويطول القتال سنوات وقرون من دون أن نعرف السبب؟

مآسي صدقت ومآسي تحدث ولم نحاول أن نبحث عن أسباب الفشل؟

وكنا في كل مرة نفشل فيها نضع اللوم على كبش الفداء من دون خجل.

انتشر الجهل والفساد انتشاراً مخيفاً في مجتمعاتنا المتحضرة اليوم بسبب تطور كبش الفداء عقلياً؟

إن كبش الفداء هذا هو المثقف المظلوم في كل صرخة تطلقها أمة من الأمم لتحذير أبنائها من الانحلال الخلقي والثقافي، فمن المقصود بهذا المثقف؟

هل يمكننا أن نطلق هذه التسمية على كل من يمسك القلم أو على كل متعلم مهما بلغت درجة تعليمه سواء كان غنياً أو فقيراً؟

أم هل يمكننا أن نطلقها على الطبيب والمهندس اللذين لا يعرفان من الثقافة شيئاً، ولم يكن تحصيلها العلمي الا بهدف الحصول على مستقبل أفضل لا غير.

لن يطول بنا الأمر لنكتشف أن المثقف هو ذلك الإنسان الفقير الذي اتخذ من الثقافة والأدب مهنة له، فلم ترد عنه الجوع. وباختصار شديد فإن هذا كله يقودنا إلى الموضوع الرئيسي وهو ولماذا يتحدثون عن وجود محنة ثقافية ويلقون اللوم على المثقفين». وما علاقة هؤلاء المثقفين بالتربية.. لنبدأ من جديد.

تجوب الشوارع شبه عارية وليست صديقتي.
تنام بالقرب مني عارية تماماً وليست زوجتي.
تشكو إليّ همومها وأحزانها وليست قريبتي.

الأيام تلاحقنا والمشيب يستعد لغزونا، ولا نبالي، تأخذنا الحياة بمفاتنها بعيداً والعمر يمضي ونكاد ننسى لم نحن على هذه الأرض أو نتناسى ذلك وحسبنا أننا لن نخلد فيها أبداً.

هذا جزء تافه مما يحدث باسم التطور والحضارة اليوم. إذن الفساد هو حضارة.

وكلنا يعلم أنه لا تطور دون حضارة، ولا حضارة دون علم ولا علم دون ثقافة ولا ثقافة دون تربية وان عماد التربية وأساسها هو «الأخلاق».

والتاريخ يثبت ما نقول إذا فتحنا احدى صفحاته وتوقفنا عند الأمة الأميركية إن صح تسميتها باسم أمة، فلماذا نجد في تاريخها «الهش» الذي لا يرتكز على أسس قديمة، ولا نعني الهنود الحمر. سكان أميركا الأصليين الذين لهم تاريخ عريق، إذن سنتوقف عند النقط التالية:

ـ الغاء اجازات الصيف السنوية عندما بدأ الألمان غزو العالم نتيجة تقدمهم العلمي.

ـ جن جنون الأميركيين عندما أطلق الروس المركبة الفضائية الأولى حول القمر.

ـ فقدوا عقولهم تماماً عندما بدأ اليابانيون اليوم بالتفوق العلمي الهائل عليهم.

لقد بحث الأميركيون عن أسباب التفوق تلك فوجدوا أن التربية هي الأساس، لذا نجدهم بدأوا بتركيز جهودهم عليها، ووضعوا البرامج والخطط لتهذيب أخلاقهم بعد انحطاطها الأخير.

وللذكرى نقول إن تجربة أي أمة لا يمكن شراؤها أو استيرادها؟

إذن لنبحث عن الأخلاق في مجتمعاتنا اليوم لنطمئن على الغد.

يمكننا أن نختصر عملية البحث بإطلاق تحذير شديد من الانحلال الخلقي السائد اليوم في بعض مجتمعاتنا، فهو أخطر بكثير من إدمان المخدرات. وليس أسهل من جريمة ترتكب عن عمد. لقد بدأ المسلسل بخروج المرأة إلى الشارع من دون حجاب. وهذه فتنة، ثم دخولها ميدان العمل. وهذا ليس خطأ. وانتهى بجلوسها وراء طاولة المكتب الرسمية. وهنا كانت المصيبة.

ولكن مهلاً قبل أن يمسك أحدهم قلمه، ويرفع صوت الغباء في وجهي باسم التطور. وأحب أن أؤكد على ضرورة احترام وجهة نظر الآخرين المجردة من أي غطاء مزيف وكلمات جوفاء. فمن المؤكد أن كل ذي علم يعلم بأنه لا يمكن تعميم أي نظرية مها كان مضمونها.

كما أنني لست ضد حرية المرأة، ولكن ما قولكم في امرأة باعت نفسها للشيطان وتشبهت بالرجال وتسللت إلى فراشهم عن طريق المكاتب، وتحولت عقود الزواج تبعاً لذلك إلى ورق بلا حبر.

وفي النهاية يسألوني عن المثقفين والمحنة الثقافية... قل كل في شأن يغنيه!

من الطبيب الذي يبحث عن لقمة عيش كريمة إلى فتاة المكتب التي تبحث عن لذة لا تدوم. فإذا ترك المهندس عمله واتجه نحو الثقافة التي عنها يتحدثون فمن المؤكد أنه لن يجد قوت يومه لأن حفنة من الدولارات «إن حصل عليها» لقاء بحث أو مقالة لن تطعمه من جوع ولن تؤمنه من خوف على مستقبل أولاده، ويمكن أن نقول دون تعميم أيضاً: أنا مثقف إذن أنا فقير. ولا يمكن أن نقول إطلاقاً: أنا غني إذن أنا مثقف.

ولزيادة التأكيد على ما نقول ما عليكم إلا أن يتوجه أحدكم إلى المثقف الكبير الموجود معنا، المثقف الذي بلغ حد الوقاحة والتعري في غرفة كل منا فيفتحه ويرى سيلاً من المثقفين والفنانين لا ينتهي وكلمات ليس لها معنى أو مضمون... إنه جهاز التلفزيون المظلوم؟

فماذا أنتم قائلون؟ ◻

خاب وأخواتها

حسين المزداوي
كاتب من ليبيا

مجمع اللغة العربية

■ على بناء فخم يبعث في النفس الرعب والزهو والعته، علقت لافتة مكتوب عليها بخط الثلث الرديء (مجمع اللغة العربية). ◄



ذبابة العصرنة واللامبالاة تطن وتحوم حول اللافتة، ثم تحط على آخر عين فيها.

في اليوم التالي، طارت الذبابة، وتركت برازها فوق عين العربية.

بركة

ما زال شيوخ الجهل في بلادنا لا يفرقون بين (البَرَكة) التي يحلمون أن تنزل عليهم معبأة في قوارير، و(البِرْكة) التي يخوضون فيها وتفوح منها عفونة الغباوة.

نفطة[١]

الملك عما (نويل) هو ملك ايطاليا الذي كانت جائزته لنا أن أمر جيوشه بغزو ليبيا سنة ١٩١١ م.

والعم (نوبل) هو مخترع الديناميت الذي نحلم جميعاً بجائزته. الفرق بين اسميها نقطة فقط.

فما الفرق بين (جائزة) هذا و(جائزة) ذاك؟

١٠٠٠٠ .

(انهد) سور برلين، و(نهد) لعاهرة في شوارع لندن يراودها برميل نفط عربي، الفرق بينهما (ألف).

من واوات العرب الغاربة

١ ـ **واو التشتت**: زرت أنا (العربي الحاج المنصوري) مصر المغرب والمشرق والسعودية[٢] واليمن.

... طبعاً كان معي جواز سفري وكامل زادي من الخوف والرعب في حقيبة قلبي.

٢ ـ **واو الوحدة**: كل الدول العربية الآتية تملك (واواً) في داخلها: تونس، موريتانيا، السودان، الصومال، السعودية، الكويت، جيبوتي. اللهم وحّد (واوات العرب). آمين.

٣ ـ **واو الصراخ والنواح**: ضربت الطائرات اليهودية الكافرة[٣] وبشدة جنوب لبنان وحمام الأنف واحتلت الجولان وورد[٤] الشام، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته (تصفيق وهتاف).

٤ ـ **واو الغنى والفقر**: قام جلالته بزيارة ميمونة إلى السويد وتزلج على الجليد في عز الليل. وكان برفقة سموه وفد يضم وجهاء الوطن..

(يرجع الوفد الكريم الى مقر الضيافة وتسمع من بُعد قرقعة مئات الملاعق والشوك والسكاكين على وليمة جلالته. أفواه واسعة تلتهم الشرائح بنهم وبصوت مسموع).

(أضواء خافتة). في ركن دافىء يتصاعد صهيل حسناء سويدية تحتسي الفحولة العربية.

في ذات اللحظة، وفي بلد جلالته (رضي الله عنه) وكالات الأنباء تتناقل الخبر الآتي: (أيها الأخوة الطيبون... الشرطة تعيد الهدوء لديارنا العامرة وتسكت أفواه الخونة الذين يطاردون الخبز ويحتجون على اختفائه. أيها الأخوة: إن العالم يمر بظروف اقتصادية صعبة، وعليكم بشد الأحزمة. يسقط الخونة... يسقط... يسق... يس... ي... يع... يعي... يعيش).

٥ ـ **واو الضجيج**: المكان حي سكني.. الأطفال نائمون والأعصاب المتوترة في سبات عميق. الوقت بعد منتصف الليل. سيارة أمريكية تتهادى وتشق عتمة الليل. تقف في منتصف الحي المذكور. سائقها يمد يده الخشنة ويضغط على المنبه (تووووت تووووووت).

٦ ـ **واو الخيبة**: واخيباه!

خان وبناتها العشر

١ ـ زار الرئيس اسرافيل[٥].

٢ ـ ألقى (بوم العبد)[٦] في الكنيست خطاباً.

٣ ـ عقد سيادته اتفاقية.

٤ ـ فتح سيادته سفارة بالقاهرة.

٥ ـ استحسن بقية الرؤساء والملوك الفعلة وسيـ...

... (صوت مقص الرقيب يصرخ):

كفى... كفى، ويفرم البنات الخمس الباقيات فرماً.

مذيع البث الداخلي يعتذر بغباوة: نأسف لهذا الانقطاع النصفي.

جدارية الفرج

فقير عربي مزدان بالفقر والخضوع الأبي، يعلق في كوخه (صفيحية)[٧] مكتوب عليها (الصبر مفتاح الفرج).

في الصفحة الأخرى، شيخ ملوث بالنفط والجهل، يعلق في قصره جدارية مكتوب عليها (الدولار مفتاح الفرج والشرج).

كتاب العين للخليل

العين في اللغة العبرية هو (الجاسوس) الذي يقوم بعملية ارهابية ناجحة يقتل فيها (أبو جهاد)[٨] مثلاً.

والعين في اللغة العربية هي (عين الظهر) التي تشعل شبق الرجولة الزائفة في شيوخ النفط والمتعة.

صور السين العظيم

(السين) نهر في فرنسا، يغذي أرضها بالماء والحياة، يفيض بقوارب العشاق، ويصنع لوحة جميلةً رائعةً تعتز بها فرنسا أكثر من الموناليزا.

و(السين) في أرضنا حرف يجر أفعال الوهم إلى فضاء الهاوية.. حرف يكمم أفواه الأفعال... مقص يقلم أظافر الفعل.

أمثلة للتدليل:

١ ـ سنحرر أرضنا شبراً شبرا.

٢ ـ سنقاتل حتى آخر قطرة من دمنا. (حسب ما ورد في طبعة ١٩٦٧).

في النسخة الحداثوية المنقحة التي ستنزل الأسواق العام القادم (١٩٨٢):

١ ـ سين نحرر أرضنا سبراً سبرا.

٢ ـ سين نقاتل حتى آخر قطرة من دمهن.

خرافستان

مررت بزريبة مملوءة خرافاً (تصلح للذبح) وهي تصيح (ما. ما. ما)، رأيت فيها صورة طبق الأصل للعرب سنة ٢٠٠٠ وهم يصيحون على العالم (ماءْ. ماءْ. ماءْ).

لا سمح الله يا شحيبر[٩]

الواد سيد الشغال... عندما جاء فصل الشتاء القارس... الريح طيرت النقاط الأربع التي يحملها على ظهره ولم تنفع الشدّة التي ربط بها تعبه. أصابته الانفلونزا صار اسمه (الواد سيد السعّال).

أحد الخدم يأتي مسرعاً، ويبعد شحيبر عن مكان السُعّال حتى لا يصاب بالعدوى. □

(١) نفطة هي (نقطة) ناقصة (نقطة)، ولا علاقة لها بالنفط وأمراضه.

(٢) في السعودية تم إرجاعي من المطار لأني لا أضع غطاء على شعري ولا أملك صدراً عامراً.. أنا المواطن الغلبان.

(٣) لعنها الله!

(٤) (ورد الشام) كتاب عظيم في علم الحرب يدور حول أنجح خطة عربية لاسترجاع فلسطين الحبيبة والسلية لأحد وزراء السياحة العرب.

(٥) إسرافيل بلد صديق، سكانه طيبون، أهم صناعاته البرتقال وأشياء أخرى تشبه البرتقال، يتم بيعها مجاناً لسكان جنوب لبنان.

على فكرة، إسرافيل اسم نزل في القرآن.

(٦) (بوم العبد) هكذا وجدناها في مخطوطة قديمة محفوظة بمتحف اسطبل سيدنا داود رحمه الله. أما اختفاء النقطتين فيرجع أنه بسبب التآكل وعامل الدهر.

(٧) (صفيحية) هي جدارية تعلق في أكواخ الصفيح

(٨) (أبو جهاد) ما زالت مرفوعة رغم أن موضعها في الجملة مفعول به.

(٩) (شحيبر) هو الكلب الصغير المدلل في مسرحية (الواد سيد الشغال).

دائرة الاسئلة

عبد الكريم حبيب
كاتب من سورية

■ عندما أراد هيغل أن يفلسف الجمال فإنه قال: «الجمال هو التجلي الحسي للفكرة» أي أن الفن ترجمة للطبيعة الإنسانية، يجعل معنى الواقع حسياً، وذلك بإبراز طابع جوهري للموضوع المثار، ولا يكون ذلك الطابع جوهرياً إلا إذا عبر عن الحياة لأن الفن عموماً انعكاس للحياة، فهو يمكّن النفس البشرية من استقراء تاريخها الإنساني. ومن هنا، فإن الأدب قد تحوّل من الذاتية الفردية المجردة الى الذات الجماعية مما أدى الى حتمية تغييرية في الأدب على صعيد الموضوع، لأن كل أدب إن مس الإنسان الذي أبدعه فإنه يمس مجموعة الناس الذين يؤثر فيهم، لأن العامل الحاسم هو الإحساس لا بواقعية الموضوع بل بواقعية العامل الذاتي، وعلى وجه التحديد الإحساس بواقعية الصور الأولية التي تشكل بمجموعها العالم النفسي المنعكس في المرآة، على حد تعبير يونغ، وما ذلك الانعكاس الا صورة الواقع التي تحيط بالعمل الأدبي، ويعبر عنها النص بشكليته التعبيرية التي تناسب الوسط الاجتماعي والنمطية التاريخية التي تحتّم سلوكاً سلطوياً معيناً، وإن القول بأن الأديب يقتفي في إبداعه أثر النزاعات والصراعات اللاشعورية وحدها ولا يقوم في إبداعه بتأدية اية مهام اجتماعية واعية اطلاقاً، هو قول لا يتجرأ عليه إلا من أعرض بصورة نهائية عن السيكولوجية الاجتماعية وأغمض عينيه عن الواقع، لأننا إذا أردنا أن نبحث عن حقيقة النص ومضامينه فينبغي أن نبحث عن هوية الواقع الذي حرّض على إبداع النص ومن هنا جاءت جدلية الواقع والنص. وفي رأيي اننا ونحن نعيش الواقع لا نستطيع أن نستنطق النص عن ماهيته لاننا نرى ونشاهد، ولكن نحلل الواقع كي نعرف مضامين النص وهذا هو التساؤل الذي يطرح ذاته في هذا الزمن. ولكي سأحاول تلمس هذه العلاقة وجدليتها من خلال المنهج النقدي الذي أتبعه، فأنا اعتبر أن الاديب الحق هو الذي يعبر عن العالم وعن نفسه في إبداعه، بل هو القادر على بعث الانفعالات وردودها في قراءة النص الأدبي، وبعبارة أخرى انه يطور إحساس المتلقي في عملية توظيفية من خلال بناء ذاتية اجتماعية معبرة عن نمطية تاريخية يحملها النص في رموزه ودلالته التعبيرية، حيث تتوحد الذات مع الموضوع من خلال إضاءة ذهنية واعية تخترق الواقع وتعيد بنائيته فنياً، لأن الأديب عندما يشكل أخيلته فإنه يجعل لها أصلاً اجتماعياً مبنياً على معرفة تاريخية، واكتشاف ذلك في أي نص أدبي يكون عن طريق النقد الذي عبر عنه «باشلار» بأنه يفضح الزيادات والزيف والتبريرات الرديئة وخيانات ثبات الأنظمة المتخيلة عن طريق تمييز الصور الجيدة التي تتفق مع واقع متخيل،

وهذا الواقع هو العالم الذي يشكل فنية النص، وطالما أن الواقع يشكل أفقاً ضبابياً في زمن ضبابي كزمننا هذا فإن النص الأدبي سيتشكل من هذه الضبابية التي لا تؤمّن الا أبواقاً خدمية لسلطة تاريخية معينة لا تعبر بالضرورة عن ارتباط بالواقع الاجتماعي العريض... وهذا هو التساؤل الذي يحيّر النقاد والمشتغلين بالأدب وهو ما عبر عنه الاستاذ كمال أبو ديب في مقاله...؟ وهو أمر جد خطير اذا أخذ في أبعاده الآنية ولكن الذي يخفف عني وعن الأستاذ كمال أبو ديب(١) هذا العرض البسيط لتاريخية قد يعرفها هو، لأنني اعتبر أن القضايا الأدبية التي نراها الأن كانت مختزنة في ذاكرة الأجيال عبر تواصلها التاريخي، وهذا هو الأمر الذي لا يدفع الدوار الى رأسي. ألسنا امتداداً لمجتمع سلطوي معين برز في العصر الأموي وتوطد في العصر العباسي ويقي مستمراً الى الآن؟ نعم.. ! إننا كذلك، ولا أفضل، فإن الأسباب المنطقية للانحدار الذي وصفه الاستاذ كمال أبو ديب في مقاله تتمثل في الرجعية الاجتماعية ذات الأصل التاريخي المتمثلة في احتكار رأس المال والتحكم بالرؤية المعاشية هي التي جعلت الأدب يعود القهقرى لأنها أسهمت في خلق أدب استهلاكي استعراضي بعيد عن القيم الفكرية الأصيلة وذلك من خلال دفع المتنفعين المتأدبين الى الساحة الأدبية وهم لا يملكون الا خلفية نفعية وأبواقاً تسبّح بحمد تلك الفئات وتوهم الناس بأنها أبواق ذات أبعاد اجتماعية معينة، مما جعل الناس ينصرفون عن المطالعة والتثقف لأنهم لم يجدوا في هذا الأدب صورة حياتهم لا في المحتوى ولا في الشكل، لأنه في المحتوى يمثل تأملات ذاتية لصور ذهنية مجردة، وهو في الشكل هجين من لقاحات كلاسيكية أو رمزية أو تأثرية انطباعية، والذي أراه أن الأديب هو المسؤول ثانياً لأنه أغمض عينيه عن واقع هذه الأمة التي تمر في مرحلة تكوّنها الذاتي، أما المسؤول الأول فهو الناقد الذي لم يعطِ الأوليات التعبيرية لأدب ناهض من خلال استقراء التاريخ، وأستطيع ان أبرهن على ذلك. فأنا كناقد إذا عرفت لماذا قال الأُحَيْمِر السّعدي في العصر الأموي:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب اذ عوى
وصوّت إنسان فكدت أطير

وبعد ذلك فُقِدَتْ أشعاره وأخباره... وإذا عرفت لماذا قال ابن كُنْكُك في العصر العباسي:

نعيب زماننا والعيب فينا
ولو نطق الزمان إذن هجانا

ولماذا قال:

فلو كان الزمان فتى صبيحاً
(...) أمه صبحاً مساءا

ولو عرفنا لماذا لجأ أبو نواس الى الخمرة وبنى عالمه الذاتي فيها ووصم نفسه بالغلمانيات وغير ذلك مما هو بريء منه ولكن لينقل صورة مجتمع سلطوي

ولو عرفنا لماذا لجأ الشاعر ابن الحجاج (أبو عبد الله الحسين بن أحمد) الى هذا المنهج الاسلوبي في شعره فحرّم على الناس في عصرنا قراءة ديوانه وهو الذي كان مُحْتَسِباً - أي مسؤولاً عن تطبيق الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. وكان مجلسه من الوقار والحشمة والحياء ما ينوف على مجلس الخليفة... ولو عرفنا... ولو عرفنا... لأدركنا أننا حصيلة تاريخ له اجتماعيته المعينة، وهذه الاجتماعية فُرِضَتْ من قبل سلطة لها ميزات اعتبارية شكلية جُلُّ ما تخشاه انهيار عروشها في لحظة وعي شعبي، لم يمتلك لحظة تحريضية زَنجية بعد. وهذا ما يحافظ عليه النص في هذا الوقت حيث يتجرد من هذه اللحظة ليدخل في الميدان السلطوي التركيبي الذي يُبْعِده عن وعيه التحريضي ويجعله نصاً وصفياً مغلقاً على الأديب ذاته، وإنني أتصور أن دور الناقد ينبع من أسس منطقية تنهض بالأدب، لا بل تنهض بالشعب لكي يحطِّم أقلام المتأدبين الذين لا يعبرون عنه، فالناقد العظيم، وقد حل دوره الأن، هو الذي لا يُوجِدُ العلائق بين النص والعالم بل هو الذي يكتشف النصوص التلفيقية في رؤيته النقدية للواقع. الأن جاء دور الناقد الذي يستنطق التاريخ فيسأل الشاعر عبيد بن الأبرص لماذا جاء في يوم البؤس الى النعمان بن المنذر، ويسأل رقاب الألوف لماذا مَدّت نفسها تحت مقصلة الحجّاج، ويسأل لماذا حمل دعبل الخزاعي صليبه على ظهره ولم يجد من يصلبه عليه.

إن الناقد الذي يجد علاقة تاريخية اجتماعية بين تاريخ القياصرة وانتحار الشاعر ماياكوفسكي، ويجد ذات العلاقة بين تاريخ التشيلي وانتحار بابلو نيرودا، ويجد تلك العلاقة بين الجسر وجسد خليل حاوي، يستطيع أن يفتح مغاليق الأبدية ويمزق الضبابية الأدبية المخيمة على النصوص والنفوس.

عند ذلك سنقول له جميعاً:

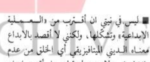
- أنت نَعَم، أنت نَعَم. □

اشكالية الابداع في الادب العربي

••

(جوانب أساسية مكثفة)

يوسف حسين بكار



•١•

■ ليس في نيتي ان أقترب من «العملية الابداعية» وتشكلها، ولكنني لا أقصد بالابداع معناه الديني الميتافيزيقي أي الخلق من عدم وانشاء شيء لا وجود له قبله، بل أقصد ابداع النمط السائد في الفن، الذي ينشيء وجوداً من أشياء كانت موجودة من خلال تركيبة أصيلة[١] تفضي الى الجدة والأصالة أو الى قدر كبير منها. وهذا كلام «نسبي» لا «مطلق» يعترف تماماً بسلّم المستويات الابداعية ودرجاته. وتلك هي، بعد الموهبة الطبيعية والارادة الفردية، حتمية الظروف الخاصة زمانية ومكانية وظروف أخرى تستند الى البيئة الثقافية ومستوى الفكر والعوامل التأريخية النوعية[٢].

وحسبي ان أقتصر على جولة سريعة في مناخات الابداع وأقانيمه جاهداً ان أكون حيادياً بإسناد بعض ما اخترت ان أقوله الى نفر من عُمَد المبدعين في غير جنس أدبي.

•٢•

ففي المناخ الابداعي، بعيداً عن ارادة المبدع وطوعه، اشكالية ما يسمى «نقاط الضعف» أو «الإحباطات»، وهي كثيرة نوعاً ومستوى. الابداع ليس جزيرة معزولة عن محيط المبدع الواسع وأطره التاريخية والحضارية والاجتماعية والسياسية[٣]. فأدونيس ما انفك يعلن «انني لا أجرؤ، حتى الآن ان أقول شعرياً في قصيدة تنشر ما أقوله بيني وبين نفسي»[٤]، وغادة السمّان تقول: «في حياة كل كاتب رواياتٌ كان يرغب في كتابتها ولم يجرؤ في حينها أو لم يقدر»[٥]. لا ابداع دون حرية واعية مسؤولة، فالابداع كما يقول جبرا ابراهيم جبرا «لا يأتلف مع الخوف، اذا أنت كلما كتبت عبارة خفت وفكرت في شطبها فإن كتابتك لا تستحق ان تقرأ. يجب على العربي ان يهيء لنفسه ذلك المناخ الذي يمنع عنه الخوف، فيستطيع ان يقول ما يراه بحرية، وإلا فإن تفكيرنا سيظل من الدرجة الثانية والثالثة والعاشرة»[٦].

بيد ان القضية تظل نسبية وواحدة من قضايا الابداع. لا شك في أنها تعيق وتلجم، ولكنّ في استطاعة المبدعين المحترفين التحايل والتخطي والمواربة بمعوضات اشارية ونفسية وذاتية وبالرمز او الصورة او الأسطورة[٧].

فمن القدماء، مثلاً، لم ير أبو العتاهية، بإشارية ذكية، وتلوين بارع بين النصح والمديح والشكوى والانتقاد، وتشكيل بديعي ضدي، ما يحول دون ان يبدع هذه الأبيات من قصيدة زهدية معروفة[٨]:

مَنْ مبلغٌ عني الإما   م نصائحاً متواليهْ
إني أرى الأسعار، أسعـ   ـار الرعية غاليه
وأرى المكاسب نَزْرةً   وأرى الضرورة فاشيه
وأرى غموم الدهر را   ئحةً تمرّ وغاديه
وأرى اليتامى والأرا   مل في البيوت الخاليه
من بين راجٍ لم يزلْ   يسمو اليه وراجيه
يشكو مجْهدةً بأصـ   ـواتٍ ضِعَافٍ عاليه
يرجون رِفْدَك كي يرَوْا   مما لَقُوهُ العافيه
من يُرتجى في الناس غيـ   ـرُك، للعيون الباكيه
من مُصْبياتٍ جُوّعٍ   تُمْسي وتصبح طاويه
من يُرْتجى لدَفْع كَرْ   بٍ ملمَّةٍ هي ما هيه؟!
من للبطون الجائعا   ت، وللجُسوم العاريه
يا ابن الخلائف لا فُقِدْ   تَ، ولا عدمت العافيه
ان الأصول الطيبا   ت، لها فروع زاكيه
ألقَيْتُ أخباراً إليـ   ـك من الرَّعيّة شافيه
ونصيحتي لك محضةٌ   ومودتي لك صافيه

ومن المحدثين استغل بدر شاكر السياب أسطورة «سربروس» (الكلب

الـذي يحرس مملكـة المـوت) اليونـانية، فأضـافـه الى «بابل» في قصيدة «سربروس في بابل» وقال مطمئناً[9]:

ليعوِ سربروسُ في الدرب
في بابلَ الحزينة المهدّمةْ
ويملأ الفضاء زمزمه
يمزق الصغار بالنيوب، يقضم الطعام
ويشرب القلوبْ.
عيناه نيْزكان في الظلام
وشدقه الرهيب موجتان من مُدى
تخبىء الردى
أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق
يؤج في العراق

وتنسحب لعبـة المواربة على الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية مثلاً. فعبد الرحمن منيف يعترف بدورها، وان تكن «مموهة كثيراً وبدائية»، دون ان ينكر أنها تجيه المبدع بعنت وصعوبات كثيرة جداً وبالتالي «ترى الأشياء تقال بطريقة ملتوية غير مباشرة. وهذا في بعض الأحيان، يضعف العمل الروائي.

ان القـول الموارب يصبح، أحياناً، فناً اكثر من القول المباشر بحيث قيل: «ان المواربة هي الفن» لأنك حينئذٍ تلجأ الى أقصى ما لديك من براعة في الصيغة، وفي القول، وفي خلق الأشخاص والأحداث. ولكن في النهاية، بطريقك الموارب، تصل الى الهدف الذي تريده. فإذا ما أتيح لك الطريق المباشر قد لا تضطر أن تلجأ الى كل هذه الأساليب. وحينئذٍ تكون قد أهملت طاقة ابداعية في نفسك لا تفيدك، ربما، إلا عند الفعل الموارب[10].

والسـيرة الذاتية، وربما السيرة الغيرية ولكن بقدر أقل، من الأجناس الابداعية التي تطالها «نقاط الضعف» ويتخوّنها المناخ الخارجي للإبداع، وهـذا من أهم عوامـل عدم استـوائها المطلوب في الأدب العربي القديم والحديث بخاصة. حتى طه حسين، هل أفرغ كل ما رغب في ان يقوله في «الأيام» و«الأيام التي سقـطت من الأيام»؟ أو نسـتطيع ان نعـدّ «رحلة جبلية. . . . رحلة صعبـة» لفـدوى طوقان سيرة كاملة متكاملة صريحة، وكتاب رجاء النقاش «صفحات مجهولة في الأدب العربي» في الأقل، في متناول الأيدي؟

ليت الأمر يقف عند العزوف عن قول ما يجبَ ان يقال، غير انه يمتد الى «بهرجة» بعض ما يقال وتضخيمه ونفخه، ولكن ليس الى حدّ مقولة الزعيم العمالي الانكليزي أنورين بيفن «ان كل السير الذاتية أكاذيب».

السيرة الذاتية ليست خطّاً مستقيماً بين ميلاد الكاتب وموته. انها مجموعة خطوط متعرجة، يقول صاحبها فيها رأيه في الناس والزمان والبلدان كما تشكلت لديه كقناعة.

في السـيرة شخصيات وأبـطال وصعاليك ورجال. فيها حب وجنس ومـوت وبطولة وجبن وجرأة وعجز ومواقف أخلاقية وغير أخلاقية ومآزق وتسويات. تلك هي الحياة، حياة الناس وكل الكتاب. فإذا لم تكن كذلك ظلت هوامش سيرة، لأن كاتبها لم يكن يملك الجرأة. وهذا أمر لم يعد يفي بالغـرض الـداعي الى أمـانة التجربة وضرورة تأريخها لتصبح فعل تغيير واضـاءة لأجيال اليوم والمستقبـل. ان الهـدف من كتـابة السيرة هو فهم صاحبهـا لعصره ورجالاته وأفكارهم في اطاره التاريخي والاجتماعي[11].

وعلى الرغم من هذا، فقد جعل أدبنا الحديث يشهد أنماطا وأعداداً يسيرة جداً من السـيرة الذاتية المفقودة المطلوبة من مثل «قصتي مع الشعر» لنزار قباني، و«صفحات من حياتي» للشاعرة المصرية جليلة رضا (١٩٨٦)، وأخـيراً «الخبـز الحافي»[12] للأديب المغربي محمد شكري (لندن ١٩٨٧) الذي يحاول اختراق الماضي والغاءه من خلال تذكّره وكتابته لا من خلال نسيانه او تناسيه، أي بتحويل هذا الماضي الى نص يتجاوز زمنيته الخاصة، وشعاره: «قل كلمتك قبل ان تموت، فإنها ستعرف حتماً طريقها».

ان «الـذكـريات التي يسردها محمد شكري تبتعد عن مناقب الكتابة الوجدانية، التي غالباً ما تسم كتب السيرة، وتقترب من الكتابة الواقعية الصرفة، القاسية والمتوترة والمشحونة بالنزق والكراهية والغضب. انه ينقل عن عالمه الأول بطريقة وصفية تقريرية جريئة لا تخضع لتصنيف جاهز، ويحول المواقف الشائنة مادة لعمل أدبي خلاق، فالعالم القذر المفعم بالشرور والفضـائـح والعادات السيئة يصبح عبر الكتابة عالماً ممكناً يجمع جحيم التجربة الذاتية الى جحيم الواقع التاريخي. وقد استطاع محمد شكري ان يضيء ذلـك العـالم وان يحرره من أبعـاده السلبية جاعـلاً منه نصاً جميلاً وجزئياً، يفضح الواقع ويعريه، ويكسر الخوف القديم الذي طالما خالج غالب الأدباء العرب، بل هو يفضح الأدب نفسه ويجعله فعل تمرد ضد الماضي والحاضر التاريخي».

وأحسب ان هذا النمط من السـيرة الـذاتية هو الـذي أبدع نصيحة دزرائيلي أحد رؤساء وزارات بريطانيا: «لا تقرأ التاريخ: اقرأ السيرة الذاتية».

٢٠.

يقـال إن شاعراً أجنبياً زار يوماً، بصحبة فرقة مسرحية، قرية نائية، تعرف فيها الى شاعر دعاه للمبيت عنده طوال فترة عمل الفرقة في القرية. وكان الشاعر الضيف يعرف، من قبل، ان مضيفه شاعر رديء. لكنه آثر وهو يسلّم على والدة الشاعر مودعاً، وكانا وحيدين في الغرفة، ان يقول في ابنهـا كلمـة طيبـة تفرحهـا، فقال لها ان ابنها شاعر تقدمي جداً، ومع الحداثة، ويحاول ان يتجاوز نفسه. غير انه دهش حين قاطعته الأم وقالت بحزن:

ـ قد يكون تقدمياً ولكنه بلا موهبة. قد يكون ساعياً وراء الحداثة ولكن الحداثة في الصين وهو هنا. قد يحاول تجاوز نفسه ولكنه يراوح محله. قد يحاول في أشعاره معالجة مواضيع عصرية ولكني لا أفهم حرفاً واحداً منها، واعتقد انه هو نفسه لا يفهم.

نعاقب يوميا من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر

إن أزمة هذا الشاعر، وليست أزمة الشعر، ليست ظاهرة فردية، بل هي ظاهرة قديمة جديدة فاشية ينوء بها الابداع وتحسب عليه وتجلو كثيراً من أدوائه. انها ظاهرة «ماليس شعراً» التي تؤرق كثيرين من المبدعين، والاّ كيف جأر محمـود درويش: «أنقـذونا من هذا الشعر[13]» حيث يصرخ: «ماذا جرى للشعر. . ماذا؟»، ويقول:

ان ما نقرؤه، منذ سنين، بتدفقه الكمي المنهور ليس شعراً. ليس شعراً الى حد يجعـل واحـداً مثلي، متورطاً في الشعر، منذ ربع قرن، مضطراً لاعـلان ضيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يمقته، يزدريه، ولا يفهمه. ان العقاب الذي نتعرض له يومياً، من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر، يدفعنا، أحياناً، الى قبول التهمة الموجهة الى الشعر العربي الحديث. ولكن هل يكفي ان يتبرأ كل شاعر بطريقته الخاصة لينجو من الاتهام العام؟

ان تجريبية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعـرية الحديثة سمات اللعب، والركاكة، والغموض، وقتل الأحلام، والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعراً.

قد نهدىء من روع الناس بالاشارة الى ان تاريخ الشعر حافل بالتطاول والادعاء لولا ان تراكم الركاكة واللاشيء، وضياع المفاهيم الخاصة بالشعر الحديث قد أضاعت من الناس مفاتيح القراءة والتمييز.

كل كلام غامض مشوش، ركيك، نثري، عدمي، قادر على تغطية ◄

تطفله على الشعر في هذه الفوضى العامة، بالادعاء انه شعر حديث مكتوب للمستقبل. لقد صار الجميع خائفاً، او عاجزاً عن البوح: انا لا أفهم. هل تفهم أنت؟ لا بد ان هنالك من يفهم. سيولد قارىء يفهم. ولا يجد أحد أداة لكيفية الدخول في القصيدة ولا قارب نجاة للخروج منها...

ان سيلاً جارفاً من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا أحد يجرؤ على التساؤل: هل هذا شعر؟ نحن في حاجة للدفاع ليس فقط عن قيمنا الشعرية، بل عن سمعة الشعر الحديث الذي انبثق من تلك القيم ليطورها لا ليكسرها، حتى شمل التكسير، بدافع الادراك أو الجهل، اللغة ذاتها. فكيف تطور الحداثة شعراً بلا لغة، وهي حقل عمل الشاعر وأدواته؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج «تفجير اللغة؟».

ابداع الشعر ـ وغير الشعر ـ ليس «هواية» أو «هوساً» أو «تطفلاً» أو «تجريباً» من فراغ. ان له أقانيم واضحة يكاد الاجماع ينعقد عليها في آداب الأمم كافة قديماً وحديثاً.

ان أقانيمه هي: الموهبة التي توهب ولا تزرع او تشترى، والتجرد الى حد الانقطاع والتبتل كما في العبادة، وهنا ندرك أهمية فكرة الأصمعي الذي لم يسبغ لقب «الفحولة» الشعرية على غير المتجردين لشعرهم كالصعاليك والفرسان، فقال عن حاتم الطائي «انما عرف بكرم»، وعن لبيد «كان رجلاً صالحاً»، وعن عروة بن الورد «شاعر كريم». وأخيراً «الآلات» كما سماها القدماء أو «الأدوات الاكتسابية» كما يسميها علم النفس، وأسميها «الإطار».

لا ابداع كاملاً غنياً من دون هذه الأقانيم الثلاثة مجتمعة، وقديماً قال هوراس: «لست أتبين ماذا يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل. ان أحدهما ليلح في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية».

الابداع لا ينهض، بعد توافر الموهبة طبعاً، لا بالتجارب وحدها ولا بالاكتساب الثقافي وحده، فالأدب، كما يقول ستيفن سبندر: «فن يجب تنميته عن طريق التأمل والدراسة. وهذان يتطلبان وقتاً وعزلة». وقديماً قال ابن قتيبة: «من أراد ان يكون عالماً فليطلب علماً واحداً، ومن أراد ان يكون أديباً، فليتسع في العلوم». ولا يساورني شك في ان الاحساس باشكاليات الابداع وهمومه، والحرص على مستوياته كانت جميعاً وراء محاولات التنظير التي تعهدها رهط من قدمائنا، بدءاً من «صحيفة بشر بن المعتمر» أول نص نقدي مدون وصل الينا، الى الأطر الابداعية ومناخاتها الثقافية والمعرفية الواسعة بما يتواءم مع روح العصر آفاقاً ومعطياتٍ وبُنى، حتى ان بعضهم (ابن الأثير) جازت مطالبته الى ما يسمى الآن «الثقافة الشعبية»، فرأى ان المبدع «يحتاج الى التشبث بكل فن من الفنون حتى انه يحتاج الى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء، والماشطة عند جلوة العروس، والى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة، فما ظنك بفوق هذا؟».

والطريف المدهش أنهم لم يكونوا «ثبوتيين» تماماً يقفون عند القديم وحده أي «النص / المرجع»، انما تخطاه بعضهم الى الجديد المولد والى المحدثين من الأدباء متجاوزين الحدود المكينة بين القديم والحديث، والى معارف الأمم الأخرى وآدابها. وهؤلاء يلتقون، مع فارق الزمن وروح العصر، بالرهط غير الكثير من مبدعي زماننا ونقدته، الذين يرفضون القطيعة المعرفية مع التراث ويسعون الى تجديده واستلهامه والانطلاق منه لا الى تكديسه وتقديسه وتقليده والذين يرون باتزان الانفتاح الواعي على تراثات الأمم الأخرى ونتاجاتها المعرفية والأدبية والافادة مما يناسبنا منها ويصب في محيط البعد الانساني المشترك على ان تظل لنا «خصوصيتنا» التي نعرف بها وتعرف بنا، فالخصوصية هي التي تميز فناً عن آخر لأمة من الأمم.

العلاقة بالتراث يجب ألا تكون علاقة توتر او تناقض حاد، فالمبدع يختار من الموروث ما يخدم أغراضه الجديدة ولا يستعيد الماضي فقط. العبرة ليست بالأشكال، بل الإجادة في أي شكل يستوعبها. المسألة، كما يقول عبد الله البردوني «ترجع الى نوع النص الذي بين يديك والى امكانية الشاعر على ابداع نص جديد سواء في لون قديم او في لون جديد». والتراث عند هذا الشاعر «أساسيات كل معاصرة، كما ان النتاج المعاصر سوف يصبح تراثاً للعصور القادمة. فليس في حياة الفنون انقطاع تام، وليس هناك اتصال آلي ولا اتصال تقليدي، وانما هناك مواصلة دائمة وصيرورة مستمرة». البردوني نفسه لم يكتب الا قصيدة الشرطين، ولكن بنمط جديد لو استمع اليه الخليل ابن أحمد، كما يقول «لأنكره، لأني أدخل على البيت عدة أصوات متجاوبة ومتحاورة ومتجادلة... وهذا النوع من الجدل في القصيدة ومن الحوار المتصاعد جديد على بحر الخليل العمودي، بل يكاد يكون جديداً على القصيدة الجديدة، فما هناك أي مانع من أن يشكل التراث وثبة الى الجديد أو منصة وثوب الى الأجد».

وليس معنى هذا، بأية حال، ألا نستفيد من غيرنا، بل يجب ان نستفيد، ولكن التجديد يجب ان ينبجس من داخلنا، فليس في امكان أية أمة ان تجدد ثقافتها من داخل ثقافة امة أخرى. يجب ان نتغلب على الانفصام الشديد بين شخصيتنا وثقافتنا ولا نكون واحداً من اثنين ليس غير: مغلق في حقبة تاريخية معينة يعيد، من خلالها، انتاج نفسه باستمرار، وآخر يرى ان الحداثة هي فولتير ومالارميه وسوزان برنار فيعيد انتاج حداثة مزورة! هل الحدثة ان نكون بودلير أو فولتير مثلاً؟! الإشكالية، اذن كيف نجدد تراثنا من داخله ونعيد ترتيب أجزائه، ونعطيه سياقه التاريخي ونرتبط به دون ان نجعله الحقيقة العليا، ونتجاوزه تجاوز احتواء وتجديد في آن؟ حينئذٍ نبدع تراثاً جديداً يصلح تراثاً لأجيال أخرى[14].

ولا مرية في ان لغتنا، اذا ما استوعبناها جيداً واستفدنا من كل ما لها من امكانات وطاقات وكففنا عن الحط من شأنها، لحرية جداً بأن تحقق لنا حداثتنا ـ فهي، مذ وجدت، لغة «اصطلاح» لا «توقيف» ومن علمائنا، مذ كانت لنا علوم، من لم ينقطعوا عن المناداة بالتوسع في اللغة والتوسع باللغة معاً، وهي مناداة فنية محرِّضة على عدم الاكتفاء بالمعيار اللغوي والصحة النحوية فقط، وهما من سلبيات الابداع اليوم، ومناداة كاشفة للوظيفة الشعرية الابداعية للغة التي يراد لها ان تنحرف عن اللغة العادية وعن المعيار انحرافاً يهب للأدب جمالياته وتجلياته الفنية وغير الفنية. ومن هنا نفهم السر الذي من أجله حفظ المتنبي، مثلاً، كتاب «العين» في اللغة وكتاب «الحدود» في النحو فتمكن وأبدع، فقال مثلا، غير حاسب حساباً لمعياري معترض:

ان كان لا يسعى لجودٍ ماجدٌ الا كذا فالغيث أبخل من سعى

وطاوعته اللغة التي ملك ناصيتها وزمامها في ان يبتدع أنماطاً شتى من «تعدد المعاني» الذي يسمونه اليوم «غموضاً» بنحو ما، ويترك العلماء والنقاد يتأولون مقاصده ويختصمون حولها، كمثل قوله في كافور مثلا:

وما طربي، لما رأيتك بدعة لقد كنت أرجو ان أراك فأطرب

ولما قال له تلميذه ابن جني: ما زدت على ان جعلته «أبازنة» (أي قرداً) ضحك ولم يقل شيئاً.

قد يقال إن اشكالية الإبداع في زماننا هذا بخاصة، واحدة من اشكاليات الثقافة العربية الراهنة التي هي جزء من وضع عام وشامل. وقد يقال إن ما يصيب بُنى المجتمع من انهيار لا بد ان ينسحب على الابداع أيضا.

قد يكون هذا صحيحاً، غير ان تواريخ الآداب والابداع تشهد بأدلة كثيرة على ان تفوق الابداع او تأخره ليسا منوطين بمستوى تطور المجتمع دائماً. ففي مكنة المبدع، كما يقول محمود درويش، ان ينهض من خراب، اذا ما حركه أمل عظيم أو يأس عظيم. □

١. محمد عابد الجابري: أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر أزمة ثقافة.. أم أزمة عقل؟ مجلة فصول. المجلد ٤. العدد ٣ (١٩٨٤). ص ١٠٨.
٢. دافيد سامو يلوف: العبقرية والتقاليد الأدبية. في: الابتكار في الأدب والفنون، ص ٤٣. ترجمة عادل العامل. الموسوعة الصغيرة (٢٠٣). دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ١٩٨٦.
٣. نزار قباني: حوار معه في: مجلة الشراع اللبنانية. السنة ٤. العدد ١٧٠. الاثنين ١٧ حزيران ١٩٨٥، ص ٥٨.
٤. ادونيس: حوار معه في: مجلة «كل العرب» فرنسا. العدد ٢٥٤. الأربعاء ٨ تموز ١٩٨٧، ص ٥٨.
٥. غادة السمان: حوار معها في: مجلة «اليوم السابع». باريس. السنة ٦. العدد ٢٢٨. الاثنين ١٣ تشرين الثاني ١٩٨٩، ص ٣٤.
٦. جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ١٩١. دار الشروق. بيروت. ط ١: ١٩٨٤.
٧. أفنان القاسم: حوار معه في مجلة: كتابات معاصرة». بيروت. المجلد ١. العدد ٢ (آذار ١٩٨٩). ص ٩٥.
٨. أبو العتاهية: أشعاره وأخباره ٤٣٩. تحقيق شكري فيصل. دار الملاح. دمشق (د.ت).
٩. ديوان بدر شاكر السياب ١: ٤٨٢. دار العودة. بيروت ١٩٧١.
١٠. ماجد السامرائي: شخصيات ومواقف ٨٣ ـ ٨٤. الدار العربية للكتاب (ليبيا. تونس) ١٩٧٨.
١١. رياض نجيب الريس: على هامش السيرة. مجلة «الناقد». لندن. السنة الأولى. العدد ١١ (أيار/ مايو ١٩٨٩). ص ٥.
١٢. عبده وازن: أول سيرة ذاتية عربية لا تهاب الجرأة الفاضحة. الناقد. السنة الأولى. العدد ٩ (آذار/ مارس ١٩٨٩). ص ٦١ ـ ٦٣.
١٣. مجلة «الكرمل». العدد ٦ (ربيع ١٩٨٢). ص ٥ـ ١٣.
١٤. محمد عابد الجابري: ندوة فصول «أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر».

يوسف حسين بكار
استاذ النقد الأدبي في جامعة اليرموك بالأردن

فيض المكتوم

حول الطبيعة الاتصالية للأسرار

حاتم الصكر

هذه قراءة ثانية لرسالة الجاحظ (كتمان السر وحفظ اللسان) أتاحتها الطبعة الجديدة لأربع من رسائل الجاحظ بعنوان (فلسفة الجد والهزل). دار الشؤون الثقافية. بغداد. ١٩٨٩. ص ص ٦٣ . ٩٣ وفي طبعة الرسائل بتحقيق عبد السلام هارون ص ص ١٣٥ ـ ١٧٢

■ يوضع السر لينتهك. هذه أولى صلات الأسرار بإمكانات الاتصال بين البشر.

فمن حيث يبدو السر مغلقا كطاقة توصيلية، البوح به إفناء له؛ وتسميته نفي لطبيعته؛ فانه يحمل إغراء انتهاكه وإذاعته. انه من الاشياء التي لا تتحقق الا بتدميرها. فالسر يظل دفيناً؛ غائباً عن الحضور. حتى يذاع فيكتسب وجوده الذي يبدأ في اللحظة التي تنتهي فيها سريته. وينفصل عن (صاحبه) أو مالكه المتسلط عليه.

يظل السر في سديم الغياب، لا سبيل الى إظهاره فعلياً إلا بتغيير هيأته، وإظهاره الى العلن أو إشهاره وإعلانه وإذاعته. هكذا تتفجر طاقة السر وقوته الاتصالية. في هتكه يقين بوجوده. وفي حصانته والحفاظ عليه تغييب له وإغراق في الوجود الافتراضي، وقد يظل السر مكتوماً فلا يكون له وجود كشيء في مجرة الحياة؛ لا يعلن عن نفسه. ويذهب بسره هو الآخر دون إفشاء؛ كالنص المقموع عن الافصاح؛ والدرة داخل صدفتها؛ والبكارة الملتفة بشرنقة غلافها. والثمرة المنسدل عليها غلافها حجاباً أو ستراً يغرقها بالظلام. ولا بد للسر من قراءة كالنص. ولا بد له من هتك الأغلفة وصولا الى جوهره كالثمرة والبكارة والدرة.

يصف العرب الفتاة العذراء بالدرة المكنونة أو المصونة إدراكاً لقوة الاتصال المختفية وراء بكورتها وعذريتها اللتين لا سبيل للتحقق منهما إلا باختراقهما؛ كالحاجة إلى شق الأصداف للعثور على اللؤلؤ المكنون داخلها. ويرشدنا المعجم الى الطبيعة المتناقضة للأسرار: كتمانها وإظهارها. جاء في (لسان العرب): السر من الأسرار التي تكتم. والسر: ما أخفيت. وأسرَّ الشيء: كتمه وأظهره. وهو من الأضداد. وسررته: كتمته وأعلنته. وأسرَّ إليه حديثاً: أفضى.

ويذكر (تاج العروس) تفسيراً مشابهاً: سررتهُ: كتمته وأعلنته. والسر: ما يكتم في النفس من الحديث. . وما يظهر.

تلك هي الطبيعة المرائية الخداعة للأسرار. تخفي الشيء وتدعوك الى كشفه. فيكون امتحاناً لطاقة الاتصال عبر قنوات تبدو في أبنيتها السطحية؛ غير اتصالية أو منغلقة بسريتها وكتمانها.

يدرك الجاحظ في رسالته الشهيرة (كتمان السر وحفظ اللسان) تلك الطبيعة الكامنة في الأسرار. فيقرر ان إضاعة السر بإذاعته. لكنه لا ينفي حاجة السر للاعلان. وحاجة صاحبه للبوح به. وفي حين يذمّ الجاحظ إفشاء السر، يؤكد الحاجة الى البوح. فقد «عَسُرَ على الانسان الكتمان. . . . فإذا باح بسره فكأنه أُنشِط من عقاله».

***

يضعنا عنوان رسالة الجاحظ إزاء ثنائية واضحة؛ طرفاها: العقل واللسان. فالعقل يكتم ويكبت ويكظم. أما اللسان فيزل ويفصح ويبوح. «وإنما سمي العقل عقلا لأنه يزمّ اللسان». هذا اللسان اكثر من عضلة. فهو «ترجمان للقلب. والقلب خزانة مستحفظة للخواطر والأسرار».

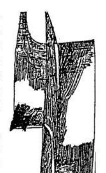
أيقوم اللسان إذن بدور المفتاح لخزانة القلب؛ حاوية الأسرار والخواطر؟

ان اللسان؛ كما يرى الجاحظ، أداة مستعملة «لا حمدَ له ولا ذمَّ عليه». وإنما العبرة بمقاومة الهوى. فالهوى «داعية إفشاء السر وإطلاق اللسان بفضل القول».

لقد أصبح اللسان المفصح، رسول الهوى الناطق بالفضول. أما العقل فهو الذي يسور خزائن القلب ذات الأسرار ويسترها ويكتمها. وبهذا الصراع تُعرف الرجال. فالجاحظ لا ينكر ان من «طبع الانسان محبة الإخبار والاستخبار». وبهذه الصفة تواترت الأخبار من الماضي الى اللاحق. . ومن الشاهد الى الغائب. بل «أحبّ الناس ان يُنقل عنهم، ونقشوا خواطرهم في الصخور، واحتالوا لنشر كلامهم بصنوف الحيل».

ان الافضاء بالسر يجعل صاحبه متسرياً عن هم ثقيل. فالكتمان عسير والبوح حتى للنفس يكون تسرية وتخفيفاً.

يورد الجاحظ قصصاً غريبة عن كرب الكتمان، وصعوبته على العقلاء ◄



منها: خبر أحد الفقهاء؛ يحمل أخباراً مستورة لا يحتملها العوام؛ فضاق صدره بها. فكان يبرز الى العراء فيحتفر حفيرة يودعها سّاً. ثم ينكبّ عليه فيحدّثه بما سمع. «فيروّح عن قلبه. ويرى ان قد نقل سرَّه من وعاء الى وعاء». وكذلك كان يفعل أحد المحدثين إذ يضجر من الرواية والتكرار فيصمت. ويضيق صدره بما فيه «فيُقبل على شاة كانت له فيحدثها بالأخبار والفقه». حتى كان بعض أصحاب الحديث يقول: ليت أني كنت شاة الأعمش [اسمه]».

إن اللسان يُفصح. ويمارس عمله الإتصالي. ويظل الكتمان مرهوناً بالعقل. فاللسان ينقل حتى لو كان ذلك الى وعاء غير اتصالي [الدن المخبوء في الصحراء] أو مادة صلدة [النقش على الصخر] أو الافضاء الى النفس من خلال مستقبل وهمي. تتذكر هنا مناجاة الشعراء لموجودات الطبيعة كقصيدة ابن خفاجة في الجبل الذي سرى عن نفسه الهم بالافضاء بما في نفسه من قلق وخوف. وكحديث امرىء القيس لصاحبه، وهو في طريقه لمحاربة قتلة أبيه؛ فالصاحب المزعوم ليس الا الشاعر نفسه بدليل محاولة إرجاع الملك الذي ذهب بموت الأب:

فقلت له: لا تبك عينك إنما
نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا

ولعلها نفسه التي خافت الموت، وحرصت على الحياة؛ فذكرها بالملك الذي ينتظره.

القول الموارب يصبح أحيانا أكثر فنا من القول المباشر

***

كيف يختفي السر؛ لتظهر بعض صفاته وخطوطه على السطح؟

يقرأ العرافون كف الانسان؛ متأملين خطوطها ليخبروه عن (أسرار) حياته ووقائع مستقبله.

وقد أحاط المعجم بهذا المعنى. فكان السر «واحد أسرار الكف لخطوطها من باطنها. كما قال الأعشى: فانظر الى كف وأسرارها. والأسارير: الخطوط التي في الجبهة...».

لقد انتقل السر الى معنى كل مستور وخفي. ثم صار معنى لجوهر الشيء او قلبه ووسطه. فالسر: بطن الوادي وخالص كل شيء، وجوف الشيء ولبه. ومنه سر الليل. السر: الأصل والوسط.

ويضعنا هذا المستوى اللغوي عند طاقة السر الاتصالية مرة أخرى. فهو أصل الاشياء ووسطها. وذلك يعني ان معرفته ضرورية لمعرفتها. ولا بد من الوصول اليه للتحقق منها. إن سر الحسب: أوسطه وأفضله كما يقول اللسان. والسر: أخصب الوادي. فلا سبيل اذن الى كتمانه وإخفائه. ويتآزر لاظهار طبيعة السر الاتصالية في هذا المجال؛ وجها دلالته اللتان ينطوي عليهما بحكم كونه من أسماء الأضداد. فهو يعني الاخفاء والاعلان معاً. ولا يعقل ان يكون مدى المجاز مفتوحاً الى حد نفي المعنى الأصلي. إلا اذا كان المدلول المنتظر يلزم لتحققه هذه الضدية.

يدرك الجاحظ استحالة الصمت وبقاء السر مغيباً. فيورد حجة تتفق مع الضدية الكامنة في معنى السر. يقول الجاحظ: «فبعض النظر يعمي والصوت الشديد يصم. والرائحة المنتنة تُبطل المشم. والأطعمة المحرقة تبطل حاسة اللسان».

والبوح بالأسرار ضرب من هذا التطرف الحسي الذي يشير إليه. ويقرنه ببعض الأضداد المعنوية كالصوت الشديد الذي يؤدي الى الصمم، بدل ان يوصل ألفاظاً. وهذا يشبه هتك السر وفضحه. يقول الجاحظ ان بين السر وبين ان يُشهر ويستطير «ان يُدفع الى اذن ثانية». ويعلل بعض الشراح قول العرب في حكمهم: ان السر اذا جاوز اثنين شاع. بأن المقصود بالاثنين: الشفتين. فما ان تفصح بالسر حتى يذيع. وليس المقصود انه محفوظ ومستور ما دام بين طرفين.

يغدو السر ان نحن لاحقناه لغويا؛ قريبا من الستر الذي ليس إلا غلافا. لا بد من ازاحته لرؤية ما وراءه.

***

يجسد الجاحظ المعنى الجدلي للسر بقوله في رسالة (المعاش والمعاد): «وأعلم ان استصغارك نِعمك يكبرها عند ذوي العقول. وسَتْرُك لها نشر لها عندهم، فأنشرها بسترها. وكبرها باستصغارها».

هكذا يصبح الستر نشراً. وعليه قامت أهم مقولات الصوفية. فالغيبة والحجاب والسر طرق للكشف والرؤية. بل ان الرؤية تحرق السر، كما يقول النفري في المخاطبات: «يا عبد لو أبديت لك سر الاظهار كله كان علماً. والعلم نور. ورؤيتي تحرق ما سواها». وفي مخاطبة أخرى يقول: «وكل ما كان اكتم كان ألزم. وكل ما كان أسلم كان اكتم».

في الكتمان يبلغ الصوفي مراده. فيكون صمته بوحاً. في (المواقف) نقرأ: «وقال لي انا وعزتي ضيف أعزائي اذا رأوني افرشوني اسرارهم وحجبوا عني قلوبهم». «وقال لي من عرف الحجاب أشرف على الكشف... وقال لي العلم وما فيه في الغيبة لا في الرؤية».

ان الرؤية لدى الصوفية هتك للسر الالهي حيث لا أسرار بعدها. لذا فان السر يختطفهم ويحومون في قدسيته وصولاً الى سر الأسرار الذي هو في قاموس الصوفية وكما جاء في (التعريفات): «سر السر: ما تفرد به الحق عن العبد كالعلم بتفصيل الحقائق في إجمال الأحدية وجمعها واشتمالها على ما هي عليه..» كما ان السر: محل المشاهدة وهو لطيفة مودعة في القلب. كالروح في البدن. واذا كانت الرؤية تحرق السر بنورها، فإن ثمة أسراراً خفية «أرق من النسيم» كما يقول ابن الفارض. لكنها جميعاً تفسد بالتسمية كالطلاسم في الأدب الشعبي والسحر.

ينتهي السر الى اسمه كانتهاء الانسان الى السرة (وسط البطن) بهذا الحبل الذي يرافقه عند الولادة.

وقد رافق السر الانسان منذ الخلق الأول. كان الهبوط من الجنة الى الأرض جزاء بحث آدم وحواء عن سر الشجرة المحرمة. وكان العذاب الثاني بالانسان قد بدأ حين سرقت الأفعى (ايضاً) عشبة الحياة التي تحمل سر الخلود وجعلت جلجامش يعود من رحلته خائباً بعد ان أوشك على حل لغز الخلود. يخاطبه اوتونبشتم قائلا:

لقد جئت يا جلجامش الى هنا وقاسيت التعب
فما عساني ان اعطيك حتى تعود الى بلادك؟
سأفتح لك يا جلجامش، سرا خفياً.
أجل! سأكشف لك عن سر من أسرار الآلهة!
يوجد نبات مثل الشوك ينبت في المياه.
وشوكه يخز يديك كما يفعل الورد
فإذا ما حصلت يداك على هذا النبات وجدت الحياة الجديدة.

لكن الافعى تتسلل وتأخذ النبات فتنزع عنها جلدها علامة تجدد شبابها. ولم تكن عشبة جلجامش وحدها سر الانسان المسروق. فيوما ما بعد ذلك سيدفع سنمار، مهندس قصر النعمان، ثمن سره. فقد بنى القصر ووضع سر انهياره في طابوقة واحدة، لا يعرفها سواه. هنا كان يجب أن يظل السر سراً. فيموت صاحبه او مالكه. ولا يعود متسلطا على سره بعد ان فتك به.

كان هذا درساً في الكتمان يحتاط له مالك القصر.

ويسوق الجاحظ مثالا لافشاء السر الذي يؤدي الى الهلاك. فقد كان بهرام قد سمع في الليل صوت طائر فتحداه بسهم وهو لا يراه إلا انه تتبع الصوت فصرعه. فلما صار بين يده قال: والطير أيضا لو سكت كان خيراً له. ان سطوة السر هنا تتمرد على صاحبه او مالكه فلا يعود السر ملك أحد.

ان (افشاء السر) من الصفات التي يُعرف بها الحمقى. وكذلك من



صفاتهم: الثقة بكل أحد. والكلام من غير منفعة (كما يقرر ابن الجوزي في «أخبار الحمقى والمغفلين»). ويقرن الجاحظ أيضا إفشاء السر بالفضول والغيبة. ويورد اكثر من امثولة في عواقبها جميعاً، رغم اعترافه بأن كتمان السر عسير على الانسان. لمن يفشي الانسان سره اذن؟

يقول شاعر: لا تفش سرك إلا إليك. والسر ـ يقول الجاحظ ـ اذا تجاوز صدر صاحبه وأفلت من لسانه الى اذن واحدة فليس حينئذ بسر. بل ذاك اولى بالاذاعة، ومفتاح النشر والشهرة..»

ولكن: ما يفعل الانسان ازاء (كَرْب الكتمان)؟

لا حلّ الا ان يتنازل عن ملكيته وتسلطه عليه. فيبوح به لأن من شأن الصدر كما يبرر الجاحظ نفسه، ان يضيق بما فيه، ويستثقل ما حمل منه. فيستريح الى نبذه ويلذ القاءه على اللسان.

وهـذا المقتبس يرينـا الحـاجة الى البوح. والراحة الناتجة عنه. واللذة المقترنة به. كما ان الجاحظ لا تفوته اللمسة النفسية في البوح اذ يقرر خطورة إحـاطـة السر باسمه وصفته. فالسامع سيكون أشد حماسة لنشره. «ثم سيكون من اكثر الأعوان على إظهار السر، الاستعهاد فيه والتحذير من نشره. فإن النهي أغرى لأنه تكليف مشقة. والصبر على التكليف شديد». ولا يغرنا في مجال الطبيعة الانسانية ان يعطي المرء وعدا بحفظ السر حتى لو قال: «أجعل قلبي قبراً للسر». فالنزعة الاتصالية تغلب على النوايا. يقـول الجـاحظ ان جميع شرور الـدنيا اولها كلمة غارت... أي ذاعت وانتشرت. وهذا التحذير يعود الى طبيعة السر الأولى قبل تحققه بالهتك.

* * *

يشارك (الستر) السر في مغزاه.

فالمستور أو المسوَّر يرادفان السر أحياناً.

وإذا كان السر يوحي في احد معانيه بالزنا او الجماع (العين ج ٧ ـ ولسان العربوتاج العروس) فإن الستر هو الخوف والحياء والستار والغطاء.

قد يغدو السر ستراً وغطاءً. هكذا يهاب الشاعر خمرته لأنها تصل الى (موطن الأسرار):

فلما شربنـاها ودبَّ دبيبها الى موطن الأسرار قلتُ لها قفي. وتوصف الجارية بأنها مسترة اي مخدرة. والحجاب المستور اي الستار على استار. يستر السر أسماء الذات الالهية عند الصوفية.

«وقال لي اسمي وأسمائي عندك ودائعي. لا تخرجها فأخرج من قلبك.» المواقف...

وفي حديث نبـوي ان العبادة عشرة أجزاء؛ تسعة منها في الصمت. فالجاحظ يضع الصمت مقابل الفضول وإفشاء السر معاً.

لكن طبيعة السر الاتصالية ذات قوة تتمرد على مالك السر أو صاحبه، وعلى محتوى السر نفسه؛ لتعلنه وتحققه بالذيوع.

* * *

مزيدا من الأسرار. لا تفـارقنا في الحياة أو الموت. [يضمنا الموت الى صدره/ يحملنا سراً على سره] يقول أدونيس ويضيف في (الاحتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة): ان تكون بلا سر ـ سرٌ أيضاً. فالسر لصيق الانسان وقرينه...

الاسرار لا يمسكها الخوف/ ولا يعتقها النسيان. يقول سامي مهدي في قصيدة (الاسرار). ويلامس ضرورة البوح فيضيف:

الاسرار طوفانٌ

اذا فاض استفاضت مثله الروح

وان خفَّ استخفت.

كأنما الروح معبر السر. كلما لامستها خطاه؛ أثقلت وناءت بما تحمل.

فكان البوح فيض مجراها الذي يضيق بمائه.

وماذا إذا قابل الانسان سره؟

في قصيدة السياب (المسيح بعـد الصلب) ينـزل المسيح عن صليبه ويمشي في مدينته: ويراها بعينين جديدتين:

هكذا عدت فاصفرَّ لما رآني يهوذا

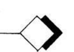
فقد كنت سره.

لقد فسد سر يهوذا بعودة المسيح. وشاهد يهوذا سره ماشيا على الأرض فاصفرَّ وهو يواجهه.

اذن فما كان من تسليم المسيح لقـاتليه بقبلة يهوذا، ومـا كان من أمر العشاء الاخير؛ والصلب... ليست إلا أوهاماً. يزيل عنها سرها المسيح القـائم من موتـه. سرّ يتحقق فيتمـرد على مالكه الذي حسب ان السر كالمسيح دفنا في قبر لن يقوما منه أبداً.

لقد أضيف بقيامة المسيح ورؤية يهوذا لسره ماشيا؛ قوة توصيل هائلة، لم تكن دون تحقق السر وتجسده إلا خبراً دون أثر. في السر لا تأخذ الرسالة شكل خبر. فالغموض والفضول يمنحان السر قوة الهتك التالية. تلك التي يحملها السر في (سره) اي في قلبه ووسطه. وهو يتجلى في فضاء الاضداد؛ كقدرة ماثلة على الكتم والبوح معاً. وعلى الاخفاء والاظهار. والستر والاعلام.

«وقـال لي الليل والنهـار ستران ممدودان على جميع من خلقت. وقـد اصطفيتك فرفعت السترين لتراني. وقد رأيتني فقف في مقامك بين يدي. قف في رؤيتي وإلا اختطفك كل كون». موقف: عهده. □



مقعد بين حلمين

عزيز الحاكم
كاتب من المغرب

■ يتجمع المساء بين أسناني كحلوى صخرية. أقضمه وأمضغه وأهمُّ بابتلاعه، فتلفحني هبة برد عدواني. أعطس. تسقط أسناني فأجمعها واحدة تلو الأخرى، وأرتب ضحكي متفسحاً في حدائق شاهقة، تنبت الأنغام في أركانها، ويتلقى فيها الأباطرة المنسيون كل أصيل.

قصة فيلم بالأبيض والأسود يعرض الآن في أنفاق الحديقة المركزية يحكي عن رجل يشبهني، يقضي يومه متمشياً بين الأنقاض البلورية، خلفه طفلة لا تكف عن الضحك وكلب أزرق ينط في خيلاء كأنه يعرف مقاصدي، يحيي السيدات العابرات في خشوع، ويحمل الطفلة حين ينهكها السير اللانهائي/سير الرجل الباحث عن غريم يندس في إحدى الغرف العالية بعمارة زجاجية تقطنها مخلوقات بلاستيكية نحيفة لا تنطق، تتلفع بالمجوهرات، وتسلك السبيل نفسه وفي اللحظة نفسها وبالعزم نفسه، ولا تفتح لها الأبواب إلا بعد الإدلاء بمنظومة أرقام عليها أن تنساها ما أن تطأ العتمة.

تضحك لي الطفلة، تنزل الدرج وتشير لي أن أقتفي خطى الرجل الذي يشبهني ولا أعرفه. أتقدم وأحاذر أن يراني أحد ما. أمشي على غير هدى شارداً كالزجاج.

في الأسفل مائدة مستطيلة، حولها وجوه أعرف بعضها.

أين تراءينا إذن؟ في إحدى الرحلات المائية؟ أو على متن مركبة ضوئية يمنع فيها الكلام المرقون؟ أو في إحدى غابات الصقيع الأسود؟ أو، فقط، تجالسنا هنا في يوم ما كما نحن الآن نحتسي سائلاً بلا طعم، بجوهر الذهن، فيصعد النهار مكللاً بالأبهات وتخرج الظباء المحتجبات راقصات يشذبن لون الحدائق أو يرشقن الزجاج بالورود أو يرتكنّ إلى مهبط اللذة يغيرن فراءهن وينزلن الدرج فتزدهر المائدة، وأتذكر وجهاً واحداً كنت نحرته في حلم آخر، لكنه الآن يعانقني ويغرقني في السائل الذي يهدي الغيبوبة لمن يشاء، ويفتح بصيرة من يشاء، ويمزج الأحلام ببعضها يتخيلها، ويسمي الضحك فسحة لحمقى مغمورين.

من يرى الفيلم: أنا أم الكلب الأزرق؟

يسألني فأخبره بأني قتلته مرة في الطريق، وكنا نسير إلى إحدى المبارزات الدامية التي تغتسل بها القرية من آثامها في متم الخريف. أذكره، فيدلني على رجل لا يشبهني، أصافحه فتتكسر أصابعي وتسقط عيني اليسرى في كأسه. يضحك. ويشير إلى امرأة نحيفة كانت تغزل أشعة الشمس وسط السقف. تنزل تصافحني فتلتئم أصابعي وأصاب بإغماء طويل. وحين أستيقظ لا أجد أحداً. ذهب الجميع. هل ذهبوا أم أني فقط أعيش الذكرى وأتسلق الأكاذيب التي لقنوني إياها عبر ضحكات معدنية تزرع الصمم في آذان الأتقياء مثلي؟

أقتعد كومة نور
وجهي بين كفي
أتاخم الوقائع والوجوه
أزيح الشجر العنيد عن منبته
أصيح ملء تيهي
فترتعش السماء

ويسقط على بعد خطوتين مني بيت زجاجي لامع ثم أسمع رنين أصابع تشدو. لا أفتح وجهي لأني أرغب في رؤية الفيلم كاملاً، وفي استعادة لون المساء ولون الحديقة ولون الكلب الضاحك ولون العتمة ولون الصديق البحري الذي أعرف قبره ذرة ذرة ولون السائل الذي يمحو تراكمات الزمن ويهب الديمومة لمن يشاء.

كل الألوان جلسة واحدة
رؤيا منقوشة
على الوجه العريض الذي
سقط، اللحظة، من علو ما
كي يذهلني
ويقودني
إلى ساحة العطش الشهيرة
حيث يتبادل الأسرى المرحلون من بقاع نائية
تحية التقاتلْ
هنا الدم إذن
وعيون السيدة القرمزية
شائخة كمجرة خطي المؤجل
وأقرب إليّ من كفي.

يتوقف الرنين. ينفتح البيت الزجاجي. ظل هادىء يمسح الجدران ويسقط في الخارج فوق العشب. يرفع البيت. أرفع كفي عن وجهي. لا أرى جسداً. قوام نوراني يضيء الليل. يتقدم مني. ترتجف المساكن المجاورة وتختفي الظلال خجلى.

من سيباهي بهاء الحلم
أو يمحو وجهه

بفرشاة رجل يشبهني ولا أعرفه - غيري - أنا الجالس في انتظار أن تعبر المراكب الضوئية فأدعوها إلى حقيبتي وأغرقها في النهر الأصفر

لعلني أتذكر وجوه الذين جالستهم على مائدة عابرة في أحد الأنفاق الفرحانة ووجه الذي كسر أصابعي واختلس ضحكتي ووشى بي إلى سارق الأحلام.

حملتني فوق كتفها الأيمن، فصرت ورقة سعيدة. ولم أسألها لأني أطمئن إلى نظراتها وأعرف أن سقوطها يصادف الذكرى الألف لانطلاق المبارزات الدامية.

هل جاءت في اللحظة المواتية لتغير لون الدم؟

ربما. لكن الليل يزحف خلسة على خطواتنا بينما تزداد الممرات اتساعاً وترتفع الحدائق ما طاب لها ويستكين الكون. تزدحم الأضواء على عينيها وهي ترفل في نخوة هي بعض ما تبقى لي من وهم في رفقتها. أفكر في احتضانها لكن الرجل الذي يشبهني يحتج وينهرني.

- لا تلمس النور! ستحترق. ستتلاشى عند أول تماس.

هو يغار مني. أرى في عينيه رغبة عارمة في محوي واحتلال مكانتي والاستعانة بها/بحمرتها وجلالها على صرع الغريم، وهي لا تكاد تعثر فيه على براهين الشبه. تراه مثقلاً بالجشع الفاني وبهضم القرين.

أين الكلب الأزرق الذي وعدني بالصباح؟

أين المرافىء التي انطفأت في نوم الطفلة الضاحكة؟

أين أنا من هاته العتمة التي تهجم على ناظري فلا أرى إلا نوراً يؤاخي بعضه ومزيداً من الأتعاب البهيجة؟

خلل ما في الجسر اللاحم بين الصحو والردى

يغشاه فيتعثر الغريم في نواياه وتطفو على سطح المياه الصفراء كائنات براقة تشكو من جذام البذخ، تتوسل في عبورنا الخلاص اليسير. أحصيها من فوق الكتف اللاِّبالي لكن عيني تخونان عزمي ويترقرق الماء فيهما، تمتزج الألوان وتصفو العتمة، يشهق سكان الماء، يكون الغريم غريقاً والجسر لاغياً والسيدة القرمزية تنفخ في عنقي.

لا أتدغدغ
أتغذى من سنائها
وأوصيها باللعب الأعمى
على عتبات الألق الصقلي

للمرة الألف منذ اختراقي غشاء الحلم أشهد ضحكاً بهذا الحجم يغلف لحظة كونية أرحب من المستحيل هو غذاء روحي ولحن مجرتي ومفتاح سباتي أمام شاشة خامدة.

أفتح عيني فأجدني متكئاً على سهم ذهبي نحتت عليه إشارة وضاحة: [الطريق إلى الصباح]. غاب شموخها ونام الكون الزجاجي وابتلعت الحلوى الصخرية وصافحت اليد القائمة وانفرطت أصابع الليل وتدحرجت أحجار لؤلؤية أمامي، ولاح لي في مرمى الإشارة نباح أزرق ينضح بالصفاء فاحتضنت اشتياقي ومضيت إليه. □

موت في منتصف القصيدة

حيدر محمد
كاتب من العراق

•١•

■ كثيراً ما تبكيني نفسي أكثر مما تبكيني مصائب الآخرين. أحياناً، أفكر أننا طرقنا أبواباً ما كان علينا طرقها أبداً، فأكره نفسي على الأقل، ولكني أعود فأشفق عليها أمام جبروت الآخرين، فهم لم يتركوا لنا أبواباً غير التي طرقناها، ولا بدّ من الولوج ما دمنا أحياء. وأحد معاني الموت الأكثر تعبيراً، هو نهاية القدرة على فتح الأبواب، أو في أحسن الأحوال، تنعكس العملية فتلجنا الأبواب التي ولجناها طوال حياتنا. ولو انهم اعترفوا ببراءتنا لهانَ ما يفعله الحظ معنا على أية حال.

فبأيّ حق يسلبون منا هذا الحقّ؟! ولكني سرعان ما اكتشف المغالطة في هذا السؤال، فالحقّ لن يُسلب بالحق على الإطلاق، حتى لو أحللنا (لماذا) بدل الحق، فسيظل السؤال بلا معنى لأنه موجه في هذه الحالة إلى الشرّ، والشرُّ لن يقبل التماس أحدٍ، خصوصاً التماس ضحاياه، فتضيع الأسئلة في خضمّ الصراع. هل خسرنا إذن؟!

الخسارة أيضاً غير شرعية، فلن أعترف بحقيقة خصمي ما دام يصرّ على عدم الاعتراف بحقيقتي. والحقيقة لن تكون حقيقة دون اعتراف الآخرين بها واحترامهم لها. والكلام هنا ينطبق على الحقائق الفردية وعلى حقائق الشعوب أيضاً، فالتأريخ لا يمكنه تجاهل العرب لأنهم انهزموا، وسيمنحهم نصراً كما منحهم هزائم. وهذا هو منطقه ما دامت الهزائم لم تنجح في اقتلاع العرب من جذورهم، بل ان الهزائم نفسها تتخذ معنى النصر في كثير من الأحيان، فهي نصرٌ على النفس إذا لم تتحول إلى سقوط. ورايات الاستسلام لن تنشر إلا على رماد رايات استسلام أخرى، وقد نشرت نفسي راية استسلامها على رماد راية استسلامي بعد هزيمتي أمام الآخر وانتصاري عليها.

الطريق هو الذي تغيّر. أما الهدف فقد ظلّ ثابتاً كما هو. وعلى الآخر أن يفهم هذا، وعليه أيضاً أن يقبلني كما قبلت به، فالأرض تتسع لكلينا، والتأريخ هو تأريخ الجميع. أما الهزيمة والخسارة فهما كلمتان لهما مدلول يساوي مدلول النصر والربح، وراية الاستسلام تساوي راية الانتصار كما نتساوى نحن الاثنين في رفعهما ولو أن النصر هو نصره والاستسلام هو استسلامي.

•٢•

في منتصف القصيدة، أتذكّر دائماً، أنني لم أطفىء الليل الذي في ذاكرتي، فأبحث ـ دون جدوى ـ عن تلك النقطة التي بملامستها ينهار الليل.. أقول دون جدوى، ولكني أوهِمُ نفسي أني قد نجوت، فأكتب قصيدتي في نهارات مُتَوَهَّمَة...

في منتصف القصيدة أتّهم النهار هذه المرة.

في الليل أو في النهار، القصيدة هي الخاسر دائماً.

•٣•

في المقهى، كانوا يتربّعون وسط نارٍ باردةٍ. هل حلّت فيهم روح إبراهيم؟! وكان ذلك العمود المشتعل أعمى.. كان أعمى ويقرأ عليهم قصيدة بلغة لا أعرف منها شيئاً، ولكني ترجمتها هكذا:

لأنّي بلا وطنٍ
نمتُ وتركتهم، خارجاً
يضجّون باحتجاجاتهم
ولأني بلا وطنٍ
فتحوا لِي الأبواب كلُّها
كقردٍ مسكينٍ
لا يعرف شيئاً عن الضحك.
فكرت أنني لا بد أن أخطىء
مئةَ مرّة في اليوم الواحد
لأنجو من أخطاء الحياة
فخطَطتُ بيروت تشبهني
بلا وطنٍ
ودعوتُها وطني
أبوابها مشرعة
وأسواقها مكتظّة بأمثالي
بحثتُ في زواياها
عن منفى يليق بي
أنا الهادىء العجول
وخسرت لهذا الكثير الكثير.
وكلما ابتعدت عنها
أجدُني واقفاً في إطار بابها الدائري
لأنني لستُ على ما يُرام
ولأنني ما زلتُ جالساً على هذا الكرسيّ الرجراجِ
الذي بلا مساند
فأرى صوراً متقاطعةً
لا أكاد ألمحُ خطأً فيها حتّى تختفي.
لأني بلا وطنٍ
ولأنني بلا وطنٍ
أنام وحيداً، وأتركهم
يضجّون، خارجاً
بالأخطاء...

*

نظرتُ إلى نارهم من جديد، فما وجدت غير الرمادِ. لقد احترق ابراهيم إذن.

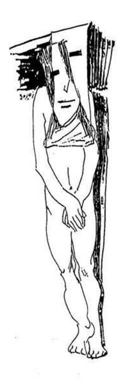
•٤•

حسناً، لا أريد أن يتبعني أحدٌ، فمنذ اليوم أستحقُّ أن أكونَ بلا قيادة ولا جماهير. آن أوان النظر إلى أمام، لا إلى اليمين ولا إلى اليسار، إلى الأمام صوب الموت كما تفعل الأشياء كلُّها، فأنا نبيُّ هذا العصر، لم يرسلني أحد وأعرف أن غداً هو الخميس وبعد غد هو الجمعة. لم يرسلني أحد ولا أنتظر غير النهايات..

إذن، لماذا ترهقُ نفسك هكذا أيّها الجسد المسكين من أجلِ هذا العدمِ الذي يدعونه روحاً، فالولادة ولادتُك، والموتُ موتُك، ولا روح؟ □

حاذروا الكتابة عن الطغاة الأموات!

محمد السنوسي الغزالي
كاتب من ليبيا



■ هل تصدقون أن السلطة تخاف على نفسها من القلم، حتى ولو تناول هذا القلم سلطة قامعة من القرون الوسطى مثلاً؟ تغضب السلطة إذا شتمت جنكيز خان، وتغضب السلطة أيضاً إذا لعنت قبر غراسياني، وتستشيط غضباً إذا قلت ان الخليفة (السفاح) كان سفاحاً. فما هو السر؟ لماذا يخاف الآن الأديب من شتم حاكم بادت عظامه وأصبحت تراباً؟

تغضب السلطة أيضاً إذا تورطت في مدح (الحلاج) لأن هذا في نظرهم يعني أنك تشتم الخليفة. وتقوم القيامة إذا كتبت نصاً مسرحياً يمدح (جساس)، لأن هذا يعني أنك (في نظر السلطة) ضد كليب، وكليب كان طاغية، وبالتالي فأنت ضد الطغاة. فأي حيرة هذه التي نعيشها؟ المسألة هنا فيها قولان، إما أن السلطة واعية مدركة أنها تشبه الطغاة، ولذلك فهي تعتبر نفسها معنيّةً بكل ما يمس الجبابرة حتى في قبورهم، وإما أنها ليست مدركة، لكنها [تشعر فقط] بالتعاطف معهم وكفى، لأنها ترى أنهم كانوا على حق، وأن الشعوب لا تدعن إلا إذا العنت (سنسفيلها) وقطعت رقابها!

ما الذي يدفعني إلى قول هذا؟

تذكرت موقفاً لي في بداية الثمانينات عندما كنت أكتب في إحدى المجلات الخليجية، ففي أحد مقالاتي في الصفحة الأخيرة وفي وقت كان الرسام الساخر الليبي محمد الزواوي مسجوناً في أحد الأقطار العربية في أثناء زيارته لها، استفزني هذا التصرف ضد فنان لا يتعامل إلا مع الريشة ولا يقطع الرقاب، ولا يقطف الورد، ولا يتعامل أصلاً مع الأنظمة، قلت في ذلك المقال ما معناه أن الزواوي ليس المظلوم الوحيد في هذا الوطن، بل ليس المظلوم الوحيد في التاريخ. لقد ظلم كثيرون، وطورد الكثيرون، وذكرت بعض النماذج التي اضطهدها الحكام، لكن التاريخ أنصفها، وسقط الآخرون على هامشه، ومنهم أبو ذر الغفاري على سبيل المثال.

في صباح اليوم التالي تلقت المجلة الخليجية رسالة من وزارة الاعلام تحذرها من هذا الموضوع، وتنذرها في ذات الوقت. وجاء في الرسالة:

[لقد ذكرتم أن أبا ذر قد طرده الحكام، وهذه إشارة إلى الخليفة عثمان بن عفان - رضي - بالسب غير المباشر].

العجيب أن أبا ذر لم يظلمه عثمان، بل معاوية الذي أوغر صدر عثمان عليه! لكن السلطة لا تملك وعياً تاريخياً!

إياكم أن تكتبوا عن الطغاة الأموات، فالرقابة لكم بالمرصاد، سوف تتكاتف ضد أقلامكم السلطة الميتة والسلطة المحنطة! □

هداية بالاكراه

صلاح صالح

«المهدي وطرف من خبر الآخرة»
عبد الحكيم قاسم
دار التنوير - بيروت ١٩٨٨

■ مما فعله عبد الحكيم قاسم في رواية «المهدي»[1] انه قبض على لحظة ساخنة من حياة يتساوق فيها الأفراد والجماعات، باتجاه مصائر شائهة وغامضة، ممارساً نوعاً من اللعب بالنار «بمهارة أتاحت له عرض مادته الفنية مشتعلة» في كامل الصفحات، وأتاحت لديه إدارة مسار يشتعل في الرواية، ربما أكثر مما يشتعل في الحياة.

المغامرة الفنية تبدأ من نقطة الاختيار، ومن هذه النقطة المنتقاة بعناية فائقة تدقّق عالم الرواية، بترائه وغليانه، ونوسانه الموقّع بين الداخل والخارج، بين ما قيل وما لم يقل، بين الأفعال والدوافع، بين مظاهر الشخصيات والماوراء الذي يصدرها فتثير الرواية أسئلة أكثر مما تقرّر أجوبة، وتفتح آفاقاً للتأمل أكثر مما تدعو للانكفاء ضمن حدود الصفحات، وما كتب فيها قادر على صنع جملة من الفضاءات وزجها بما لم يكتب.

لا يقصد هذا التقديم أن يكون تقريظاً غير محسوب لرواية قصيرة تقل عن ستين صفحة من القطع المتوسط، ولكن وجود نقطتين تسبقان الدخول إلى صلب الرواية يجعل هذه الاستثارة مبررة - فكرياً على الأقل -.

النقطة الأولى تكمن في اختيار المادة الروائية التي حذر مساسها الآخرون، رغم ارتداد ولادتها وحضورها إلى فجر ممارسة الدعوات الفردية والجمعية للالتحاق بهذا الدين أو ذاك، واستمرار هذا الحضور بأشكاله الفجائعية الشائهة حتى تخوم ما نعاصره، وربما يتجاوز تخومنا الزمانية هذه إلى ما سوف يجيء في منطقتنا العربية، ولم يكن الخوف من مساس المشاعر الدينية أو المذهبية وحده وراء تجنّب الخوض في هذا الموضوع، وإنما ارتد ذلك إلى انكفاء الكثيرين موضوعياً عن ارتياد حقول يميع فيها اليقين إلى درجة الضياع والفقدان ويستحيل فيها أن يزعم أحد أنه وجد «الحقيقة» أو «الحق» أو «الصح» لدى هذه الطائفة أو تلك، وخصوصاً ضمن هذه المتاهة من الفسيفساء الطائفية والمذهبية والمعتقدية الخ... التي يتشكل منها مشرقنا العربي.

والنقطة الثانية تكمن في الدقة الرهيفة التي تعامل فيها الروائي مع موضوع يسخن في الحياة أحياناً إلى حدود الفجيعة والمذابح الجماعية، فحين يواجه الروائي قضية تسخن في مرجل موشك على الانفجار، فإنه يتزود - غالباً - بجملة من الوسائل ينشد عبرها نوعاً مبهماً وشاملاً من السلامة بمستوياتها المختلفة «الفنية، الفكرية الاجتماعية...». وقلما نجد فناناً يلج مثل هذا المرجل دون أن يتغلف، أو يغلّف مادته الفنية، باحتياطات متنوعة من الحذر الذكي، واللامباشرة، والحومان في مدارات ملتفة حول نواة الخطر، في سبيل أن يجنّب مادته الفنيّة احتمالات انزلاقها إلى أودية الإشكالية، واللايقين والتطرف والمجابهة على مختلف أنساق العمل الفني وتحقيق توازناته الداخلية فنياً وبنائياً والخارجية فكرياً واجتماعياً بينما استطاع عبد الحكيم قاسم أن يلج موضوعه «الخطير» ولوجاً مباشراً، وأن يبسط ما يريده بذكاء فذ، مكّنه من تسيير شخصياته ضمن مسارات كالشعرة في دقتها وقابليتها للانقطاع، وأوصلهم إلى مصائرهم دون أن يعاني خطورة الانزلاق والخروج عن مسارات على هذه الدرجة من الدقة، ودون أن يتيح للمسارات تعرّضها للتعقّد والانقطاع.

لا نستطيع الزعم أن كل تماسّ مع التمذهب الطائفي هو تماسّ خطر بالضرورة، ولا نستطيع أن نزعم أيضاً أن قضية التمذهب قضية ساخنة لدى الجميع، وأن درجة سخونتها واحدة لدى من يجدونها ساخنة، كما أن مفهوم الخطورة لا نقصره على ما يحدث في الحياة من اقتتال ومذابح واغتيالات و«إهدار دماء»، وإنما نثبته ضمن فضائه الفكري - الفني بمعانيه كلها، ومدلولاته الأرحب.

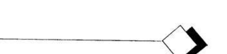
في رواية (المهدي) اختار عبد الحكيم قاسم مفصلاً، تتماسّ في محوره الدقيق مساحات شاسعة من الحياة في مصر، المساحات شاسعة لأنها تمتلك قابلية الامتداد إلى درجة اتساع الجميع، وتضيق أحياناً لتقتصر على احتضان ذرى التطرف هنا وهناك والتجول فيها بخطورة التجول في حقل ألغام، والألغام تختلف في قابليتها للانفجار باختلاف الزمان والمكان، وهوية الواطىء فوقها، وأحياناً تنفجر من تلقاء ذاتها، كما أنها تمتلك قابلية التفجير عن بعد.

المساحة التي تتحرك الرواية عبرها هي مصر بمدنها وأريافها، والمتحركون هم المسلمون والأقباط في شكل فريد من أشكال تماسّهم الطويل خارج مفاهيم الصراع، وخارج أطر التعايش والتآخي، لم يتعرض الكاتب لبؤس الانسان العاجز عن اختيار انتمائه الديني وتعصبه لانتماءات، لا فضل له، ولا ذنب له في الانتساب إليها، وإنما اعتبرها نوعاً من المعطى الطبيعي يتم التعامل معه كما هو، وعلى قدم المساواة مع المعطيات الطبيعية البيئية والمناخية وما يقع في خانتها، فليكن المرء كما شاءت له ولادته أن يكون، وعندما يرقى إلى درجة القدرة على تغيير ذاته الشاملة، أي بما في ذلك معتقده، فلا ضير عندئذ في التغيير.

الروائي لا يدين في (المهدي) أحداً أو جماعة أو معتقداً وإنما يصرخ ملء وجدانات الملايين - مثقفين وغير مثقفين - في وجه التغيير القسري وممارسة العسف ببذاءاته كلها أسحق جملة من البراعم النبيلة يضعها الإنسان في الراقة الأسمى من بنائه الجوّاني أياً كان هذا الإنسان، وأياً كان معتقده.

> لقد ازدحم القرن العشرون بأشكال مرعبة من الهداية القسرية

لقد ازدحم القرن العشرون بأشكال مرعبة من الهداية القسرية، بلغت في بعض المناطق حدود الطمس الشامل للمدن والقرى، والإبادة الشاملة للملايين المتعرضين للهداية، والمعلم «عوض الله» مات ضحية هدايته القسرية، معفياً قتلته من استخدام السلاح أو سواه من أدوات القتل البدني، إذ دبت الحمى في روحه، قبل أن تشوي بدنه، ولم تختنق روحه بفعل ضغوط التنظيم الديني فقط، وإنما ◄



ابتدأ اختناقها بفقره وحاجته وجوع زوجته وطفلتيه قبل ذلك بسنوات وحين ابتدأت ضغوط التنظيم، وجدت هيكل رجل محطم ومستلب ومجرد من وسائل الإرادة والدفاع، لقد وجدوه هدفاً سهلاً، سرعان ما أجهزوا عليه، وهو لضعفه ـ لم يجد سوى موته سبيلاً للمقاومة أو الفرار.

المعلم عوض الله رجل من أقباط مصر، صنعته إصلاح الشماسي، يحرجه عجزه عن دفع ايجار غرفته إلى تركها والتنقل بزوجته وابنتيه وعدة شغله بين القرى، ناشداً سعة طفيفة في حجم العمل تتيح لأسرته استمرارها في العيش الكفاف، وعلى طرف كل قرية يقيم ورشته المرتجلة، يأتونه بشماسيهم المعطوبة ويعطونه معظم الأحيان طعاماً مقابل إصلاحها، وعلى تخم احدى القرى «محلة الجياد» يصادفه «علي أفندي» وهو موظف قديم على أبواب التقاعد، متدين صادق في تدينه المشوب بنزعة صوفية، وفي حوار قصير يقرأ مأساة الرجل، فيشفق عليه ويستقبح أن تطرده صاحبة الغرفة وخصوصاً أنها قبطية مثله، فيصرّ على استضافته في داره، وفي اليوم التالي يستعين بمسؤول شعبة التنظيم الديني «الاخوان المسلمين» الناشط في القرية والمنطقة للوفود بصحبته إلى دوّار العمدة، بغية استصدار وموافقته على سكنى المعلم في واحد من الدور الخربة الآيلة إليه بحكم افتقاد من يرثها بعد موت أصحابها، وتكون حجة علي أفندي في تبنيه لهذه القضية الإنسانية أمام العمدة، وأمام مسؤول الشعبة أن إعانة الرجل كفيلة باستمالة قلبه إلى الإسلام، وخصوصاً بعد أن خذله أبناء دينه، يلتقط مسؤول الشعبة عبارة «استمالة قلبه إلى الاسلام» ويعتبرها جوهر نشاط شعبته فيجهّز له التنظيم بيته ومتاعه، ويهديه المسؤول القرآن الكريم مفتوحاً على سورة مريم، ويضع له آخرون أكثر حماسة نشرات التنظيم ومطبوعاته الأخرى في منزله، والمعلم عوض الله عاجز في دوامة التظاهرة عن فعل شيء والجهر بشيء. المستلب يزداد استلاباً، والتظاهرة المسعورة لهداية الرجل تزداد سعاراً وعسفاً ولما يجد مسؤول الشعبة أن المعلم لا يعلن رفضه الصريح لما هم بصدده، يعلن خبر هداية الرجل وأنه سوف يشهر إسلامه بتاريخ معلوم اعتبره التنظيم في مصر مناسبة ممتازة لتظاهرة سياسية ودعاوية يحتشد لها قادة التنظيم، ويحشدون جميع أفراده في المنطقة، كل هذا والرجل مذعور ومستلب إلى درجة «العجز عن المقاومة والجهر بما في داخله فيصاب بحمى مبرّحة، ولا يستطيع أن يحيد عن فكرة أن اقتياده لتغيير معتقده مطابق لاقتياد المسيح إلى الجلجلة، فكما اقتيد المسيح إلى مكان صلبه، اقتيد المعلم إلى المنصة التي نصبها التنظيم خصيصاً للمناسبة، وكما ضفروا للمسيح إكليلاً من شوك، لفّ له مسؤول الشعبة عمامة على رأسه ولفّ جسده بعباءة، ورغم الحمى المستفحلة في بدنه وروحه، ورغم جميع بوادر الاحتضار فإن المسؤول يواصل اقتياده إلى المنصة حريصاً على اتمام مراسيم اشهار إسلامه دون الاهتمام بالإبقاء على حياته بعد ذلك، التجربة تفتك به فيموت قبل أن يسلم وعلى شفتيه عبارة «ارحمنا يا رب»، وزوجته تخترق الصفوف لترسم عليه إشارة الصليب، يموت المعلم مخلفاً زوجة وطفلتين، وندماً عميقاً، وجراحاً لا تندمل في روح مستضيفه علي أفندي الذي فرّط بضيفه، وما اكتشف أنه قدمه إلى جلاّديه إلا بعد فوات الأوان.

في هذه الرواية القصيرة استطاع الكاتب أن ينقذ بطله من سطحية النمط وهشاشته البنائية فنياً وفكرياً، دون أن يعزله عن الملايين الذين ذهبوا ضحية العسف الممارس عليهم لتحويلهم إلى معتقدات مغايرة.

المعلم يعي أنه معرّى من مقوّمات الاستمرار في الحياة السوية «لا بيت، لا طعام، لا أقرباء، لا دخل من العمل، وبالأحرى لا عمل»، وبقدر ما هو مهلهل ومتآكل من الخارج فإنه يتمركز حول نفسه، وحول ما يجده الأسمى بنفسه، دون أن يكون واعياً لعملية التمركز التي تتم بآلية تكوّر القنفذ على نفسه لدى مواجهة الخطر الخارجي. الداخل البعيد ـ بحكم استبطانه ـ عن مصادر الخطر الخارجي، ينمو ويتضخم باعتباره رد فعل على الخارج السائر نحو التلاشي، وباعتباره أيضاً تعويضاً عنه، فيحدث الموت لدى التماسّ الأول بين الداخل الهارب باتجاه تصلّبه على ذاته، والخطر الخارجي المتسارع إلى الكسب والاستحواذ.

المعلم عوض الله لم يكن مسيحياً يقتله مسلمون، ومأساته لم تنجم عن انتسابه لأقلية قصّرت في احتواء المنتمين إليها، وحمايتهم من التبعثر والانفراط، والتنظيم الديني حين يصل إلى ما وصل إليه من القوة والانتشار يبتلي أفراده ومريديه بسعار القوة وعماواتها الغاشمة وحين يعجزون عن رؤية ما هو قائم خارج أوامر التنظيم وتعليماته الصارمة، لا ينشأ العجز بسبب الطبيعة الغيبية للايديولوجيات الدينية فقط، وإنما ينشأ بسبب تلك العماوة الناجمة بالضرورة عن تفشي الإحساس بالقوة في بدء امتلاكها، والضراوة الخاصة التي تحكم سلوك القوي حين يصمّم على التمكن من كامل السيطرة على موضوعه، هذه الضراوة لم تقتصر ممارسة الإكراه على القبطي البائس وإنما مارسته على كامل المساحة التي تحركت فوقها الرواية «أفراد التنظيم، المسلمين في طنطا وقراها، الرجل القبطي» والإكراه في الرواية يأخذ جملة من التمظهرات، ابتداء من الفقر الذي يُكره المعلم على مغادرة غرفته وانتهاء بموته دفاعاً عن جوّانيته، والمعلم كما أشرنا لم يكن الوحيد في تلقي أفعال الإكراه فـ «الأخ صبحي» يقع فريسة الإعجاب بأفراد التنظيم «بجديتهم وتحابيهم» دون أن يخطر له «التدين على بال»، ويمضي به إعجابه بـ «الأخ سعيد» مسؤول التنظيم في مصر إلى حدوده القصوى، ويصير نوعاً من الإكراه الذاتي على تقبّل النوم في أحضانه مجرباً «لحظة رضى عميق لا يريد أن يؤرقها ولو بترديد أنفاسه»[1]، ورغم كل هذا الرضى المستريح في جسد صبحي وروحه يظل فعل الإكراه متجسداً وخصوصاً في سلوك سعيد الذي يعي طغيان شخصيته ووقوع صبحي في مجال الجذب القوي لمغناطيسيتها، ويعي مدى انبهاره بها واستلابه أمامها، فلا يملك الآخر ازاء افعالها ـ حتى أكثرها شذوذاً ـ إلا الاستجابة المرتدية لبوس الاقتناع والرضى والمطاوعة «ثم مال عليه وضمه إلى صدره، استجاب له صبحي مغمضاً عينيه واستراح صدره الطري على صدر سعيد النحيل العضلي، كان كل شيء في صبحي ساكناً قريراً، والأخ سعيد قبله في شفتيه قبلة فيها كل الحب والأخوّة الاسلامية»[2].

لم تتمكن تظاهرة التنظيم من اقناع جميع المسلمين في محلة الجياد بأن الإسلام يتقدم وينتشر من خلال هداية القبطي، ولم تتخلف

عيونهم جميعاً عن قراءة الإكراه وهو يمارس ساطعاً عليه، وقد تمثل خروج المسلمين عن السعار الشامل بثلاثة مستويات للفهم والرؤية:

الأول: مستوى للإيمان مختلف عن مفهوم التنظيمات الدينية، إنه الإيمان بمعناه الإنساني العميق الخالي من التعصب ونبذ الآخر ونفيه نفياً إلغائياً، ايمان يجعل من الآخر نداً في الوصول إلى الله ومن طريقه في معرفة ربه وعبادته طريقاً مغايراً في المسار لكنه يلتقي معه في المآل والهدف «إنما أجد سكة العبد للصلاح في رب يعرفه ويرتضيه ويحبه، نعم رب يعرفه ويرتضيه ويحبه»[4]، وفي هذا المستوى يتحرك الشيخ «سيد الحصري» ويليه علي أفندي ومجموعة من المسلمين المتأثرين بالشيخ سيد وطريقته ذات النزوع الصوفي، فنرى بعض صنوف الإكراه في هذه الأسطر الجميلة على لسان الشيخ سيد: «نعم يا أخي، أجد في هذا الصخب الإكراه، بل إنني أجده حينما تُقرىء أخاك السلام بصوت أعلى مما يكفي لاسماعه ولبيان قصدك له، أجده حينما يلقي الواحد بدعوته على ضيفه حتى يوقعه في الحياء ويحوشه عن التأبي، أجده حينما يسرف المخطىء في الاعتذار عن فعله فيُخجِل المتأذي عن إظهار وجعه، أجد الإكراه في هذه المواضع جميعها، في هذه المواضع أجد الإكراه»[5].

وفي المستوى الثاني العمدة وما يختزله في شخصيته ومركزه، من جهة تمثيله للسلطة الرسمية وتمثيله للأسر الإقطاعية والعائلات الكبيرة من جهة أخرى، يصيبه صخب التنظيم الذي يرج القرية ويسد عليه منافذ وعيه عبر مكبرات الصوت، بغمّ فظيع، لا يستطيع مقاومته ولا تفسيره، يغلّفه إحساس مبهم بقدرة هذا الصخب على اقتلاعه من مجده وكنسه مع كل ما يمثله ويعنيه، فيمتلك نوعاً من الإحساس بالعداء والعجز عن المواجهة، يغلق عليه باب مكتبه مصراً على عدم استقبال أحد أو رؤية أحد، وخصوصاً إذا كان من جهة التنظيم، ولأنه «يكره هؤلاء الناس كراهية عميقة، يخشاهم ولا يحب أن يصطدم بهم»[6] أمر أن يقال لوفدهم: «العمدة ليس هنا»[7] يحاول أن يهرب من «ذلك الهول المعلق على سقف البلد»[8] فيعبّ من الكونياك ويعب مرة بعد أخرى مستسلماً ليأسه وحوار داخلي متوزع بين زوجته التي نفته إلى الطابق الثاني، والخادمة التي حاول نيلها وصخب التنظيم «صوت الميكروفون داوٍ مروّع، لا يستطيع أن يهرب منه، يملأ كأسه مرة أخرى، ماذا يريد هؤلاء لقد أسلم الرجل ماذا يريدون الآن، إنهم يهزّون البلد هزاً، هزاً ينفيه، ينبذه إلى الصمت، بل إنه ينفي وينبذ كل تعقّل أو حكمة، هذه السياط التي لا ترحم، هذا الركض الجماعي إلى الهاوية»[9].

وفي المستوى الثالث نجد «عبد العزيز» الشاب الذي يتجاوز بثقافته ووعيه أطر التديّن وحين يبصر المعلم يستطيع أن يقرأ فاجعته من وجهه وعينيه، فيصرخ لنفسه «يجب أن أتدخل وأن أوقف هذا بنفسي»[10] لكنه كان وحيداً في محلة الجياد والزمن الذي يستوجبه تحرّكه كان كافياً للإجهاز على الرجل فيتحدث إلى نفسه بصوت عال: «ما أبشع أن نصل إلى المعرفة متأخرين، بعد أن تكون الأشياء قد فسدت وشاهت، ما أبشع هذا وما أمر ندمي»[11].

في هذه المستويات الثلاثة أدرج الكاتب أغلبية المسلمين في طنطا ومحيطها «المتدينين والبسطاء، ممثلي السلطة الرسمية بعمقها الزمني وأبناء العائلات، المتنورين والمثقفين» وهؤلاء متنحّون تاريخياً عن الدعاوة الدينية بكافة أشكالها، والتنظيمات الدينية وحدها احتكرت فعل الدعوة إلى ما تراه إسلاماً، وقصرته غالباً على المسلمين، وعلى هذا الأساس كان السعار الجمعي لهداية الرجل القبطي في خانة الاستثناء والشذوذ، ولم ينتم يوماً للقاعدة، والشذوذ يظل شذوذاً مهما اتسعت قاعدة ممارسيه، ما فعله التنظيم الديني كان استثناء في الزمان والمكان والفهم والممارسة وما نسوقه في هذه الفقرة ليس محاولة للدفاع أو الاعتذار عن المسلمين، وإنما هو ذكر لواقع قائم، وتأكيد على الفظاعة التي يمكن أن تنشأ في الحياة إذا اتسعت قاعدة السعار والشذوذ.

«المهدي» ضحكة سوداء كبيرة، وصفعة لزمن قائم في أمكنة مظلمة سوداء، تقشير للفعل البشري ـ فردياً ومجتمعياً ـ من ضجيجه وعناوينه البراقة المتشكلة عبر تاريخ كامل من القهر والإكراه والتزييف، وتقديمه عارياً كالحقيقة العارية، دونما افتعال، ودونما ادعاء أو ضجيج، تستجوب الواقع ولا تقرره، ولا تفتري عليه ولا تكتفي بوصفه الضارب إلى ما هو بارد وباهت كضرورة يستتبعها الوصف، تشيع فيها رائحة اعتذار خفي تتجه به العقيدة النابتة في روح الانسان إلى الذين غُيِّرت عقائدهم قسراً، وفي الرواية أيضاً نوع من الإحالة الخفية واللطيفة ـ ربما تعني المسلمين أكثر من سواهم ـ إلى صدر الآية الكريمة بنصها الساطع ﴿لا اكراه في الدين﴾، لكن ما يحدث في الحياة يجعلنا ننكفىء على ذواتنا العاجزة ـ ربما موضوعياً ـ عن إيقاف سيول الجنون الجمعي المسعور فلا نملك عندئذ سوى المزيد من الانكفاء مردّدين مع الكاتب ـ تبريراً أكثر منه يأساً وندماً ـ: «ما أبشع أن نصل إلى المعرفة متأخرين». □

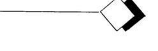
١. عبد الحكيم قاسم، (المهدي وطرف من خبر الاخرة)، روايتان، دار التنوير. بيروت. ط (١). ١٩٨٤.
٢. الرواية، ص ٤٠.
٣. ص ٤٠.
٤. ص ٤٥.
٥. ص ٤٥.
٦. ص ٤٧.
٧. ص ٤٦.
٨. ص ٤٧.
٩. ص ٤٧.
١٠. ص ٣٦.
١١. ص ٣٦.

جغرافيا العجائب

خالد زيادة

«عجائب الهند»
يوسف الشاروني
«رياض الريس للكتب والنشر
لندن . ١٩٩٠

■ تعطي قراءة كتاب (عجائب الهند) المنسوب لبزرك بن شهريار، انطباعاً متناقضاً ومحيراً، فالإطار الزمني وكذلك الإطار المكاني، اللذان تقع فيهما الأحداث واقعيان، أما القصص ذاتها فتدخل في باب العجيب الذي لا يُصدق. إن نوع القصص التي يحتويها الكتاب هي من نوع ما نجده في قصص السندباد البحري، وتلك التي نجدها في «ألف ليلة وليلة». والحق أن الكتاب يبدأ في الأسطر الأولى منه بالحديث عن عجائب مصنوعات وآيات الله في البراري والبحار. والملفت للانتباه أن الأسطر القليلة التي تتقدم الكتاب تحدد ما يلي: «إن الله تبارك وتعالى اسمه، جلّ ثناؤه خلق العجائب عشرة أجزاء، فجعل تسعة منها في ركن المشرق، ◄





وجزءاً في ثلاثة أركان الأرض التي هي المغرب والشمال والجنوب.

وأنه لمن المثير فعلاً أن يقسم المؤلف شؤون الدنيا إلى أمور عادية من جهة وإلى عجائب من ناحية أخرى. ومما يستدعي التساؤل أن تستقطب الهند والصين هذه النسبة العالية والخارقة من العجائب، فلا يبقى لسائر أنحاء الدنيا سوى الجزء اليسير. على أن هذا الأمر بحد ذاته يبقى بغير تفسير لأن المؤلف، على افتراض أنه بزرك بن شهريار، لا يتصدى لتفسير هذه المفارقة، بل يندفع إلى سرد العجائب والغرائب نفسها: من الجرة التي عمرها أربعة آلاف عام، إلى الشجرة النحاسية في مدينة أبربر، إلى السرطان العملاق الذي يملك قرنين كالجبلين، إلى قصة الغرقى الذين ينقلهم الطير العظيم، إلى السمكة التي تنطح السفينة، إلى جزيرة النساء، إلى المرأة السمكة وهي حكاية نموذجية في المؤلفات والمصنفات الخاصة بقصص العجائب.

ويمكننا أن نقرأ في إحدى المقاطع من الكتاب ما يلي: «.. فقدموا إلى جزيرة صغيرة لم يجدوا فيها ماء ولا شجراً، ودفعتهم الضرورة إلى المقام فيها ففرغوا حمولة المركب إلى الجزيرة وأقاموا مدة حتى أصلحوا العيب ورنوا الجِمْل إلى المركب وعزموا على الخطوف، فاتفق لهم يوم نوروز فجمعوا من خشبيات معهم وخوص وقماش وأوقدوه فتحركت الجزيرة من تحتهم وكانوا بقرب الماء فرموا أنفسهم إلى الماء وتعلقوا بالقارب والدونيج، وغاصت الجزيرة فلحقهم من اضطراب البحر بحركتها ما أشرفوا على الغرق وسلموا بعد تعب شديد وهول عظيم، وإذا بها سلحفاة نائمة على وجه الماء...». ولعل في القصة ما يعرفنا على أجواء الكتاب وغرائبه وعجائبه.

عمد يوسف الشاروني، محقق الكتاب، في المقدمة التي وضعها للنص، إلى التعريف بالإطار التاريخي الذي ظهرت فيه «عجائب الهند»، وقارن بينها وبين كتب أخرى تتناول موضوعات مشابهة، وخصوصاً كتاب (أخبار الهند والصين) الذي وُضع في القرن الثامن الميلادي، أي قبل قرنين من كتاب (عجائب الهند)، كما قارن القصص بشكل خاص بمثيلاتها في قصص السندباد وألف ليلة وليلة. وعلى سبيل المثال فإن ذكر مقبرة الأفيال ترد في (عجائب الهند) و(قصص السندباد). وكذلك فإن التزاوج بين مختلف السلالات ترد بالمقدار نفسه في المصدرين المذكورين. إلا أن القصص الغريبة ترد أيضاً في كتب ومؤلفات تمتاز بالرصانة، كما في أعمال المؤرخ المسعودي أو الجغرافي الإدريسي والرحالة ابن بطوطة وسواهم. ويبدو أن بعض القصص العجيبة هي ذات مصدر يوناني، وفي هذا المجال نعلم أن قصص هوميروس وملاحمه كانت معروفة لدى علماء المسلمين والعرب، وقد أخذوا عنها أو استلهموا ما ورد فيها.

القصص العجيبة تهدف إلى المساهمة في خلق عالم مغاير متناقض

وكتاب (عجائب الهند) هو واحد من ثلاثة كتب أو مؤلفات تختص بغرائب الهند. الأول هو: «أخبار الصين والهند» لسليمان التاجر الذي سافر إلى الهند والصين أكثر من مرة بقصد التجارة متخذاً من سيراف نقطة انطلاق لرحلاته عابراً الخليج العربي وخليج عمان. ويعود هذا الكتاب إلى سنة ٢٣٧هـ/٨٥١م. والكتاب الثاني هو الذي دونه أبو زيد الحسن السيرافي وهو من أهل البصرة، والذي اعتمد على كتاب سليمان التاجر. أما الثالث فهو الذي نحن بصدده، أي (عجائب الهند) الذي يشمل قصصاً تعود للفترة الممتدة بين ٢٨٣ - ٣٤٢هـ/ ٩٠٠ - ٩٥٣م.

والواقع أن عدداً من الدراسات المعاصرة حول الأدب الجغرافي العربي والاسلامي، تنظم اليوم معلوماتنا ومعرفتنا بنوع هذا الأدب الذي يضم فيما يضم كتب الرحلات، ذلك أن الأدب الجغرافي كان يستهدف من جملة ما يستهدف التعرف إلى الأقاليم الواقعة داخل ديار الاسلام وخارج ديار الاسلام. ومن بين الدراسات التي نقصدها تلك التي وضعها المستشرق الروسي أغناطيوس كراتشوفسكي، تحت عنوان: «تاريخ الأدب الجغرافي العربي»، موسكو عام ١٩٥٧ (ترجمة عربية صادرة عن جامعة الدول العربية عام ١٩٦١). وفي هذه الدراسة المكونة من جزئين كبيرين نجد تأريخاً لأصول الجغرافية العربية في مصادرها المحلية أو اليونانية. ثم نجد تأريخاً يشمل الحقبات الزمنية وصولاً إلى الجغرافيا في القرن التاسع عشر. وقد سجل المؤلف أنواع المؤلفات بما في ذلك كتب الرحالة، الذين لعبوا دوراً هاماً في تأسيس المعلومات حول الأقاليم البعيدة شرقاً وغرباً، واستكشفوا العالم في أقاليمه السبعة تبعاً للنظرية الجغرافية التي عُرفت منذ الجغرافي اليوناني «بطليموس»، والتي أخذ بها العرب. وتقول هذه النظرية بأن العالم يقسم إلى سبعة أقاليم تتراوح بين الحرارة الشديدة في الجنوب مع الاقليم الأول، وتتدرج نحو البرودة الشديدة وصولاً إلى الاقليم السابع. وبينما الأقاليم المتوسطة هي المعتدلة، وأعدلها الرابع على الاطلاق.

والدراسة الأخرى الأحدث عهداً وضعها المستشرق الفرنسي اندريه ميكيل تحت عنوان: «جغرافية العالم الاسلامي الانسانية حتى اواسط القرن الحادي عشر». باريس ١٩٦٧ (ترجمة عربية، دمشق ١٩٨٣). ويتبع ميكيل في دراسته طريقاً مختلفة إذ يتعقب الاتجاهات والمدارس الجغرافية، أكثر من تتبعه للمراحل التاريخية، ومن هنا فإنه ينظر إلى علاقة الجغرافية بالأدب وعلاقتها بالتنظيم الاداري، ويفرد فصلاً مستقلاً «للرحالة» يتحدث ضمنه عن أخبار وعجائب الهند.

وهاتان الدراستان المفصلتان، تشتملان على أوسع المعلومات عن الجغرافيا الاسلامية العربية، ونستطيع من خلاليهما أن نراقب الأهمية المعطاة لأدب الرحلات في توسيع أفق الأدب الجغرافي.

ومن خلال كراتشوفسكي يمكننا أن نفهم مغزى الملاحظة التي نقرأها في مقدمة كتاب (عجائب الهند) حول اشتمال الصين والهند على تسعة أعشار عجائب العالم، فالشرق كان دائماً مصدراً للغريب والمثير ليس بالنسبة للمسلمين أو العرب، بل بالنسبة لليونانيين من قبلهم، وقد ورث العرب عن أهل اليونان دهشتهم بالشرق الذي جعلوه مستودعاً للغرائب. والواقع أن أنظار العرب قد اتجهت نحو الشرق، أكثر مما اتجهت نحو الغرب، ذلك أن المسلمين قد أقاموا علاقات اقتصادية مع أقاليم الشرق البعيد منذ أوقات مبكرة. وكان العرب قد وصلوا في أواسط القرن الثامن الميلادي إلى ميناء كانتون في الصين، وفي القرن التالي كانت سفنهم قد وصلت إلى كمبوديا. وقد أخصب الشرق البعيد والمحيط الهندي روايات البحارة بنزعة البحث عن الغرائب. إن ما هو ساحر ومدهش وعجيب، كان مصدره الشرق بينما لم يكن الغرب مصدراً لأي شيء خاص. ويرى

كراتشوفسكي أن كتاب (عجائب الهند) يمثل مصنفاً أدبياً ممتازاً. أما القصص الغريبة الواردة فيه عن الشرق، وتلك الواردة في قصص السندباد وفي ألف ليلة وليلة، والتي مسرحها أرخبيل الهند فليست مجرد قصص خرافية أو أسطورية. وقد أمكن لبعض الباحثين أن يحددوا أماكن بعض الحوادث التي يجري ذكرها في هذه القصص بالكثير من الدقة.

يعرض اندريه ميكيل وجهة نظر خاصة به، تتعلق بكتاب (عجائب الهند)، فلا يرى ثمة ما يبرر نسبة هذا الكتاب إلى بزرك بن شهريار، خصوصاً أنه ليس إلا واحد من البحريين الذين يتألف الكتاب من أخبارهم، ولا داعي مطلقاً لنسبتها إليه لا سيما وأنه لم يُذكر إلا مرة واحدة، خلافاً لبحارة آخرين تتردد أسماؤهم غالباً. وحول تاريخ التصنيف يقترح سنة ٩٥٦ - ٩٥٧م، طالما أن آخر الحوادث التي يذكرها الكتاب تقع سنة ٩٥٤م.

إلا أن الأهم من ذلك، وجهة النظر التي يعرضها ميكيل حول الأدب العجائبي الذي يحتويه، فهو يرى أن الكتاب يأخذ شكل مجموعة قصص، لا تدوين وقائع فقط، فالخدعة والمغامرة على طريقة السندباد، تسودان فيه على نطاق واسع. ولا ريب أن هذا التطور مألوف، إذا قارناه بتطور مصنفات الأدب لأنه يندفع دائماً في البحث عن الغريب. ففي عصر كتابة (عجائب الهند) في القرن العاشر الميلادي، كانت الأخلاق الاسلامية قد تجاوزت نهائياً مرحلة تكوينها.. ولم يأت قط ظهور الأخلاق الاسلامية غريباً عن اعطاء الحكم القيمي، وعن تضخيم المسافة بين المراقب وموضوعه.. وهكذا نلقى الموقف الاسلامي، الذي يعارض نظام العقل والفضيلة المشترك، بنظام الغريب والشرير. ويضيف ميكيل قائلاً: هكذا تبين لماذا يمثل الشرق والبحر مواضيع مفضلة، فهما يجمعان، في غرائبهما، مشاعر متناقضة من الجذب والرفض، يحس الانسان بهما دائماً نحو عالم يعتبر نفسه أنه يقع خارج نطاق الشريعة الاسلامية، فهو ينسب إلى «عالم آخر»، التعطش إلى الغريب واللاعقلاني والخطيئة التي يحملها الانسان في طياته، فيفترض مسبقاً، ويحفظ بآن معاً، تماسك دار الاسلام من التصدع.

تشترك وجهتا النظر المعروضتان، لدى كراتشوفسكي ولدى ميكيل، في شيء واحد، عبر عنه كل منها بطريقته الخاصة؛ فالشرق كان يمثل المغايرة والاختلاف عند كل من اليونان والعرب، أي ان الحضارتين اليونانية والعربية رأتا في الشرق النقيض لمفاهيمهما وقيمها. وبالنسبة للمسلم فإن الاهتمام بإيراد القصص العجيبة والغريبة، ما هو صحيح منها وما هو مختلق، يهدف إلى تذكير المؤمن بصحة ما هو عليه من ايمان.

وعلى هذا المنوال فإن قراءتنا لنص (عجائب الهند)، في النشرة التي حققها يوسف الشاروني في الطبعة الصادرة عن دار رياض الريس للكتب، يمكن أن تتزود بوجهات النظر المعروضة آنفاً. فالقصص العجيبة ليست أخباراً مجانية، ولكنها تهدف إلى المساهمة في خلق عالم مغاير ومتناقض، واستكشاف «جغرافيا العجائب». وقد أخذ الرحالة والأدباء على عاتقهم هذه المهمة التي وحدت في الشرق براً وبحراً ميدانها المفضل.

إننا إزاء نص «تراثي» هام، لفت انتباه الباحثين. وقد قام المحقق من جهته بعمل متقن، فبالإضافة إلى المقدمة التي قارن فيها، بين القصص الواردة في (عجائب الهند) وسواه من كتب الرحالة والأدب، فقد أضاف إلى النص في النهاية عدة جداول للأعلام، والأماكن الجغرافية، والموضوعات، والتواريخ، والحيوانات والطيور، والنباتات، والمعادن والجواهر. وأخيراً أفرد المحقق جدولاً خاصاً بلغة الكتاب، ذلك أن الكتاب قد دوّن بلغة أقرب ما تكون إلى اللغة المتداولة والدارجة والتي كانت سائدة في منطقة الخليج أيام تأليف الكتاب.. □

صور السهم والمعاناة

صدوق نور الدين

«لا أستأذن أحداً»
شعر
سميح القاسم
«رياض الريس للكتب والنشر»
لندن ١٩٨٩

■ في ديوانه الشعري «لا أستأذن أحداً» يخوض «سميح القاسم» تجربة على المستوى الابداعي مغايرة للمألوف. ذلك أن جلّ القصائد المحتواة داخل الديوان جاءت قصيرة ومكثفة، يتحكم في بنيتها الحكي والتقابل بين الصور، مع الإفصاح ختاماً عن نهاية تكاد تكون كالمفاجأة. والواقع أن هذه الكتابة الشعرية المكثفة، لم تكن لتقف عليها مطولاته، حيث يقود المعنى نحو المعنى في تناسل وحده الموحي بالحنين والمأساة. ويمكن القول بأنه حتى داخل هذا الديوان يضعنا «القاسم» أمام تجربتين مطولتين: «السيد من؟» ثم «قصيدة الانتفاضة» إلا أن المطولتين - فيما رأى - تجاوزتها الممارسة النصية القصيرة والدالة..

إن هذا النمط الابداعي ليس جديداً في العمق، ذلك أنه يعود إلى قدماء الصين أساساً، ثم إلى اليابانيين. أما من الشعراء العرب الحداثيين، فنلفي ذلك في تجربة كل من «سامي مهدي»، «محمود درويش»، «عبد الكريم الطبال»، «سعدي يوسف» و«سميح القاسم».

الاستشهاد اخلاص للأرض والوطن

صورة الموت

تتمظهر صورة الموت داخل الديوان في أشكال متباينة. إنه واحد إلا أن ما يقود إليه هو المختلف أساساً. فالمحارب حالة غيابه يدعونا لترقب عودته وانتظاره. في الترقب ثمة الحنين إلى اللاصورة وإلى رؤية الآخر الذي يخوض الحرب دفاعاً عن حق مشروع وواجب، إلا أن طول مدة الترقب تستدعي الغياب، فقد يحل الموت مكان الغياب، ليبقى الانتظار والترقب من دون جدوى وبلا قيمة كبيرة. فالاستشهاد في هذه الحالة هو الاخلاص للأرض والوطن..

«س ـ ل ـ ٣ ـ»

«جلست صامتة
في ركن مقهاها المسائي
هناك انتظرت سبعة أعوام
وما عاد إليها
سقط الفنجان من بين يديها
وعلى مصطبة المقهى النظيفة
رسمت قهوتها
وجهاً من البارود والورد
وعصفوراً يغني
وقذيفة. . » (ص ١٢)

على أن الاستشهاد يوقظ في الذاكرة نار الذكريات. وبالذات، هي نار تدعونا إلى رسم طفولتنا هنا وهنالك، حيث يبدو وكأن الآخر الغائب قد عاد ليجالسنا، ليدعونا إلى لحظات التواصل الموسومة بالحب والحنين. حيث الطبيعة المتألقة تزيد من فاعلية هذه اللحظات. وبالطبع فإن الموت الذي اختطف الشهيد، لا يمكن إلا أن يفعل بنا ذات الفعل، خاصة وأن يد الصهيوني الآثمة غادرة وطويلة. . جاء في قصيدة «عبد الرحيم محمود»:

«هذه الليلة لك
يا حبيب الشمس والزيتون
يا مرتحل الروح بلاداً
ورياحاً
ونجوماً
وفلك
هذه الليلة لك
من «عنبتاي» إلى «رامتك» امتدت
نعياً لي ولك
وجحيماً للذي يقتلني كي يقتلك».
(ص ٦٤ ـ ٦٥)

حضور الموت، خوضه أو ترقبه، لا يلغي لحظة الفرح، باعتبار أن الإنسان وُجد ليحيا حياته مرة واحدة. فإن كان الموت مطارده، فإن فرحه ولو لدقيقة واحدة هو حياة. ولعل المفارقة تتبدى لما يتم الإلمام بأن الموت على الأبواب. وفي هذا يتداخل الحب بالحرب. فالاعتقاد الرامي إلى كون الحرب إلغاء للحب هو تصور ساذج، ما دام بالامكان الذهاب إلى الموت انطلاقاً من البحث عن لحظة فرح، إن لم أقل ايجادها وولادتها من الغيب.

«فالس للغارة الجوية»

«أشعلي الضوء
افتحي النافذة الأخرى
هدير الطائرات
قادم
من أفق ما، ضائع بين الجهات
إنها توشك أن تقصفنا
فلنرقص الآن على ألحان موزارت الرقيقة
لم تزل من هذه الدنيا
دقيقة. . » (ص ٦٧)

لحظة الفرح قد يعبر عنها بالموسيقى أو الإنشاد. ولئن كان في الإنشاد موسيقى. فما يتم إنشاده يتزامن والحرب، فيغدو أسود، ولنتأمل سواد النشيد وسواد الفضاء. فما بين الفرح المأساوي والموت هذا الانتهاء اللامحدد، إذ قد يُعثر على المرء في فضاء ما وقد لا يحصل، علماً بأن التاريخ وحده ما يسجل الغياب ويؤكده. إن «الموت الجبان» يحصد الكل، دون مراعاة لمن هو أجدر به في لحظة، ما دام مالك الحق المشروع.

«ق ـ ف ـ ر»

«يا أيها الفضاء
ها أنذا أنشد بين السفن الكونية
أغنيتي السوداء
ها أنذا
يغدر بي صاروخ
ها أنذا
أسقط في جزيرة صوانية
تجهلها الجغرافية
يعرفها التاريخ. . . » (ص ٨٠)

إلا أنه، وبالرغم من حضور الموت، من خلق هذا الجو الارهابي الكابوسي، فإن المحارب الفلسطيني لا يفتأ يُواجه بما يملكه من سلاح أو في غياب ذلك، بحثاً عن تأكيد الذات والهوية، وتدعيم الحق المشروع الذي يَنْشَدُّ إليه بأعماله، كما بشوقه الأسر. .

في قصيدة «الانتفاضة»:

«ولن تكسروا أعماقنا
لن تهزموا أشواقنا» (ص ١٤٠)

صورة المنفى والتشرد

إذا كان الموت قدر الفلسطيني الأول، فإن قدره الثاني المنفى والتشرد. من ثمّ تكتسب دلالة البحر في الشعر الفلسطيني الحديث معنى الإبحار والرحيل عن الفضاء الحميم، حيث الألفة واستدعاء ذكريات الطفولة، نحو فضاء آخر لا صلة تجمع الانسان وإياه. وهو ما يقتضي الابتداء مجدداً في خلق هذه الأصرة التي من المحتمل موتها مجدداً لتُبْعث، فيظل الفلسطيني بذلك أسير الاستقرار والتحول: من فضاء إلى فضاء. على أن ما يتحكم في هذا التحول الرؤية السلبية للفلسطيني، والتي ترى إليه في كونه ارهابياً، حيثما حَلَّ يخلق جواً من العنف والمواجهة. مثل هذه الرؤية تغيِّب وجه الحق المشروع والايجابي، متناسية شراسة الصهيوني ومتواطئة معه في ممارساته وطروحاته وأساليبه القمعية.

«ق ـ ٤٨ ـ ص»

«سأنتعل البحر ثانية
وأسير الهوينا
إلى كوكب في الأقاصي
مليكاً مهاناً
سأنتعل البحر
منحنياً بالمعاصي
وأمضي ثقيل الخطى
واحداً واحداً. . » (ص ٩٥)

يتولد عن الإبحار والتحول، هذا البحث عن الذات، عن الحبِّ، الذي يهتز بدوره ويكسر في غياب الاستقرار. ذلك أن الانتقال من امرأة لامرأة، يعادل التحول من فضاء إلى فضاء. وهو ما لا يدعو للاستئناس بالواحد والركون إليه بهدف بناء واقع يتم الركون والارتياح إليه. فكل الأشياء التي يتحقق التعامل معها، تعقد ميثاقاً ضد الفلسطيني المتلهف للراحة بين راحتي الأرض، حيث الأصل، الهوية وموت المنفى.

«قصيدة التوبة»

«أعترف الآن
لم أطأ الأرض
لم ألمس الأرض
أدمنت خمر التشرد
عاشرت تركية في البرازيل
جامعت صربية في فرنسا

عشقت على شاطىء الكنج روسية
وعلى قسم الألب ضاجعت هندية
وانكفأت إليك
لأقرأ مستقبلي في كتابي القديم
وما من كتاب سوى راحتيك» (ص ٩٩ - ١٠٠)

النتيجة المفصح عنها من جراء الرحيل والتشرد، استيقاظ الحنين في ذاكرة الفلسطيني، وهو حنين يشي بغياب الأمل، ما دامت الغربةُ قد طالت بعيداً عن الأمل الدال على العودة إلى الوطن، إلى الأصل. ولعل الاغتراب داخل الوطن يفاقم من حدة الحنين. فاللقاء بالآخرين الموزعين بين العواصم، كما استعادة الأصل المغيب قهراً، يذكي من نار الغربة داخل الوطن ذاته.

«حنين»

«لم يعد لي رجاء يؤمل
في وطني - غربتي» (ص ٨٩)

«المسافر»

«كيف أسافر.. من دون زمان؟
أين أسافر.. من غير مكان؟!» (ص ١٣٢)

صورة الرفض

يستوجب التنقل من فضاء إلى آخر، التآلف مع المستجد. وبما أن القناعة التي يملكها الآخر عن الفلسطيني كونه الطريد نتيجة سلوكه وممارساته، وهي ذات الصورة التي تلمحها وسائل الإعلام الغربية، فإن المصير واحد حيثما حلَّ. إنه يُجابَهُ بالرفض، وتتخذ في حقه التهمُ العنصرية التي تعتبره مشعل حرائق. فإذا كان الآخر الأجنبي يمارس طقوسه وفق المعتاد، فإن لا رغبة يملكها لخرق هذه العادات التي باتت أشبه بالروتين. ولو أن ما لا يفهمه هذا الأجنبي، وبالتالي ما يغيب عنه، كون الإرهابي الصهيوني وحده من يأتي على انتهاك أمكنة، وخلق تجاوزات لا تتوافق والأعراف الدولية.

إن الملل والضيق بالوجود الفلسطيني، أذكت من حدته الوسائل الإعلامية الغربية التي قلما كشفت عن هذا الحق وأبانت عن موضوعيته ومشروعيته..

«أوروبيون»

«يخرجون مساءً لنزهتهم في الحدائق
الكلاب المدللة الناعمة
حولهم
والصغار النظيفون
يلتصقون بفترينة حالمة
يخرجون مساءً
يردون بالانحناء التحية
ويضيقون (في عفة العنجهية)
بالضجيج البدائي
من أسرة أجنبية
يخرجون مساءً لنزهتهم في الحدائق
يدخلون صباحاً
فصول الحرائق» (ص ٢٠)

إن ما تجلو عنه الصور التي تمت مقاربتها، فداحةُ الهم والمعاناة الفلسطينية المتمثلة كما أبان الديوان عن ذلك، في الموت، الرحيل والرفض. وأرى بأن سياق التجربة الابداعية الشعرية القصيرة والمكثفة، قد خول لـ «سميح القاسم» إمكان التبليغ الهادف والموضوعي. فليس هناك حضور للذات وللغنائية الصرف، وإنما المتكأ المستند إليه الواقع الفلسطيني بما يحبل به من قضايا ومشاكل، وهي في العمق جزء من الذات، بحكم أن «سميح القاسم» يعيش التجربة من الداخل، إنه مغترب، غريب، داخل وطنه الحق والشرعي تاريخاً وقانوناً..

وأعتقد بأن صفاء التجربة، سواء من الاستلهام الأسطوري أو التاريخي، قد وسم التجربة بميسم الواقعية الموحية، حيث تقابل الصورة بالصورة، ويتخذ النص/ القصيدة بناء التدرج إلى لحظة الإفصاح عن المرغوب سياقه. وأرى بأن هذا النص/ القصيدة في تدرجه اعتمد البناء السردي الحكائي، حيث النص قصيدة وحكاية في الآن ذاته، خاصة وأن قصر الجمل الشعرية، واختزال العناوين في حروف، أضفى على هذه الحكائية جمالية دالة، بالرغم من اليأس الذي تصطبغ به بعض القصائد.

يبقى ديوان «لا أستأذن أحداً»، تجربة قيمة، في المسيرة الابداعية لـ «سميح القاسم»../.. □



من لا يرتعش أمام البدايات؟

سليمان بختي

«مسافات في أوطان الآخرين»
سمير عطا الله
دار النهار للنشر. بيروت ١٩٨٨

■ يغرف سمير عطا الله في كتابه «مسافات في أوطان الآخرين» من خزانة الذكريات الغنيّة الخصبة الوفيرة الطافحة. وهذه الخزانة لا «تنفتح» إلا بأداة سحرية خاصة يتقنها الكاتب جيداً - وأقصد جمال اللغة وعمق التجربة وفن تحويل تراكم الأحداث والأماكن واللحظات - إلى عمل فني أصيل. يغرف من ذاكرة عجنتها الأيام والليالي بالجميل والانساني والعميق. ومن ينابيع الطفولة - الطفولة والقراءات والأسفار والأحلام فاضت المعاني على الورق والكلام والآخرين. وكأنه بكل هذا الفيض الذي يتردد في جنبات المقاطع والفقرات

ها هو الساحر يفتح أبواب خزانة الذكريات

والأفكار يحاول تعويضاً عن خواء الحاضر وغربته وغرابته فيما كان يرجوه الكاتب استمراراً طبيعياً لذلك الماضي الجميل الذي عاشه، وتدفقاً عفوياً لما قرأ وحلم وتمنى. والكاتب هنا يعيش ذاكرته - الدقة والتفاصيل - التي انعجن بها فصار لا يشبعه أبد الدهر حديث الذكريات، ومناراتها المشعة. فهو يكتب ليتذكر أو يتذكر ليكتب وبما يشبه اللقاء الشعري بعلاقته مع الأشياء والمواقف والحوادث والنصوص لذلك تلمع بين يديه الصور واللقطات، وتضج الطبيعة بألف لون، والذاكرة بمرج سنابل يحركه هواء الكلمات، والمرح يألف ضحكة وابتسامة. ولا تبدو هذه العناصر متفرقة متناثرة في متن المقالة الواحدة بل تراها تتجمع وتشد أزرها وتلتقي كأنها أغنية واحدة تنبعث من مزمار أثيري ◄

حنون. وإذ يظهر الكاتب حرفة في التعامل مع فكرة المقال والبناء عليها فإنما تجيء غالباً بدون افتعال أو تكلف ومثل حرفة الصائغ في تعامله والذهب الخالص. أو لعله يكتبها كما تصله، ويفسح لها برحابة وأنسنة وحنو، راوياً بنضارة قاطف الثمر أوان النضوج. يروي الحادثة بحيوية متعطش لأن يروى، ويحكيها مبحراً في مشاهداته عادات وتقاليد الآخرين وأعرافهم، ثم يضيئها مقارناً أو متهكماً أو ساخراً. ومن وجهة مفاهيمنا وعاداتنا وأعرافنا، ونظرتنا إلى الحياة بكلمة، يراها بعيون الشرق ويقارنها ويقاربها لكي يرشح منها المتعة والغنى والذكاء والمعرفة. يضع الفكرة - الحادثة في إطارها المتنامي في الحاضر وأبعاده والآفاق، وأيضاً في الذاكرة ويزملها بآراء العارفين الواثقين ثم ينثر على غبارها نكهته الانسانية الفواحة، فتنضج، وينالها بيسر وشهية ممتلئة من العناصر. وبستانه غني ومتنوع، ومفتوح للمشتهين والعابرين، فهو يكتب في الأدب والسياسة والتاريخ والثقافة والذكريات والحضارة والمسرح والفن والطبيعة والرحلات والصداقة، يكتب عن الحياة بكل ما تعطيه الحياة وما تأخذه، وبكل مناظرها والانطباعات. ويغمس ريشته في بحر الثقافة، وينتبه جيداً للتفاصيل والتواريخ، ولمصادر الإغناء والقوة والمتعة في مقالته. وإذ أنت أمام لوحة جدارية تتحول وتتشكل وتتلقفها أخيراً أثراً لا تشبع منه العين ولا ترتوي. ويفتح سمير عطا الله ذاكرته مثل «حنفية» أو عين ماء ولكنها مراقبة ومضبوطة على ايقاع جمالية النص وحيويته وسلامة الأداء. يكتب النص المرهف الذي يعج بالحياة لأنه مزيج من ذاكرة حية وانطباعات حيوية مباشرة وقطف أقوال أثيرة وثقافة عميقة وطرافة مشبعة بالنكهة الانسانية الأصيلة. وهنا يكمن مصدر القوة والرونق المميز في أدب سمير عطا الله، في قربه الحميم الدافىء من المعاني الأولى، والقيم الأولى، والمشاعر الأولى. فهو لا يتوقف لحظة عن الحنين دوماً إلى المكان - «الضيعة» والمدينة - والحب الأول، والقصيدة الأولى. ومن لا يرتعش ويرق أمام بدايات الأشياء والتجارب الأولى. ويدرك بعد ارتحاله وتوغله بعيداً في السفر والأشياء والكتابة والتجارب، أن الوطن هو إياب مستمر. يقول: «كنا نأتي من بيروت إلى لندن أو باريس فقط لكي نعود إلى شارع الحمراء ونتحدث عن المسرحية التي شاهدناها...» (ص ٢٣)، لذلك هو مرتبط بالذاكرة والأمس الجميل وعيون البارحة مثل طفل في حضن ألعابه لأن في تلافيفها العالم الذي أحبه وعاشه، والمكان الذي يشبهه، والذات الراضية بمحيطها، والأصدقاء الذين اختارهم القلب، وطريقة الحياة التي شربها حتى الثمالة، وعذوبة الوقت المنسرح في أدغاله بلا ضجر أو ملل. ولأن الهجرة أو المسافات في أوطان الآخرين لا تعطي شيئاً في النهاية،

> الطريف الهازل يتزاوج بالعميق الجاد الانساني

يقول الكاتب: «وماذا تمنحك الهجرة؟ تجردني من أرض وتمن علي بكرامتي. فلا وطن هي لأنها من دون أرض. ولا منفى هي لأنها ذات حرية» (ص ١٨). وبعد هذا التوصيف الموفق والجميل، ماذا يملك إذن غير غناء الماضي مثل بلبل في قفص يغني في مساحته القصيرة حلم الفضاء الواسع والأجنحة والحرية؟ ماذا يملك غير ذلك الحنين المشتعل بتفاصيله، غير ذلك الحنين الجارف إلى الشرق حيث «صوت أم كلثوم من نافذة قريبة، ورائحة الشواء من نافذة مقابلة...» وماذا في الشرق أيضاً: «مراقىء يهاجر منها أهل الشرق لكي يذوبوا حنيناً إلى الشرق». تشعر وأنت تقرأ سمير عطا الله بالالفة والمغامرة والعاطفة في آن. تشعر كأنك تجوب العالم معه والبلاد، تشاركه المغامرة، وتقاسمه الخيبة، وتتبادل معه النظرة والموقف واللحظة. وذلك لأنه لا يسافر في البلاد فقط ولكن في الأشخاص والأفكار والحضارات والمواقف والصور اللماحة واللقطات الخاطفة ويخرج بالصيد الثمين. وأنت معه تنسى أنك قارىء بل رفيق درب وشريك تجربة. وفي ترحاله المستمر لا يتخلى عن شيئين: شعوره المرهف الجميل أمام الأشياء والمواقف والتجارب والذكريات، ودهشته الطفولية المفرطة، يقول: «عجيبة هذه الآلة التي تأكل الفجل والسمك وترسل الآهات، «ويقصد الانسان».

وأخيراً، ليست كل المقالات في قوة متساوية ولو طغى الظل القوي، أو تراءى بين السطور والفقرات. وهذا ربما يعود لطبيعة العمل نفسه أي مقالات صحفية أدبية جمعت في كتاب. كما أنه في بعض المقالات يتعمد الوقوف عند مستوى الطرافة رغم المجال المفتوح للذهاب إلى ما هو أبعد وأعمق. أو يغرقها بالتداعي والاستطراد والتذكر، وكأنه في جلسة حميمة لا يخلص فيها الحبر ولا الورق ولا الكأس. ولكن سمير عطا الله يمتلك تأكيداً سحر تزاوج الطريف الهازل بالعميق الجاد، والانساني المرهف بالثقافة الشاملة المتنوعة. وإذ أنت أمام مشهد بانورامي مميز في الأدب الانساني الجميل لا فكاك لك من أسره، ولا قدرة لك على الإفلات من فتنة سطوته الجميلة. □

المعادلة بين غربتين

د. يحيى الخواجة

ناقد من سورية

«إلى آخر الليل تبكي القصيدة»
شعر
عبد النبي التلاوي
«رياض الريس للكتب والنشر». لندن
١٩٨٩

■ من ملامح هذا الديوان الفنية: «الشفافية» التي يمكن أن يتوارى فيها الشعر وراء صياغات وسياقات وأحوال تصبُّ كلها في المجرى الذي يؤدي إلى استجابة المعنى من دون أن تقول القصائد ما ترغب فيه بطريقة تقريرية فجّة. وهذا يشير إلى أن القصيدة في ديوان «إلى آخر الليل تبكي القصيدة» تدخل

برموزها وإشاراتها وانفعالها الحقيقي (الحالة الشعرية) دائماً، أي حالة التوهج التي يمارس فيها الشاعر كتابته التي تكون، وتغدو التأديات الفنية لها أثر معمق في توصيل الشعر في مستويات دلالية ثرة. ثمة صدق، هنا، في استكناه المعاناة قبل صياغة الرؤيا الشعرية. وهو ما أبعده عن نمطية الأصوات الشعرية وجاهزية التقول الشعري حيث يكون المعنى مستلقياً هاجعاً في الكلمات المستقرة المكرورة ذات الرجع البارد، كونها خارجة من دواميس الكلام.

وهاجس قول القصيدة التي تعبّر، وتنفر، وتتكون في أثناء الكشف بها، وفيها، للقبض على حقيقة ما يسعى إليها بحرارة ورعب وحزن يصل إلى حد الإجهاش ـ دفع الشاعر إلى توظيف (رمز القصيدة) مع رموز أخرى، نتيجة مردودات عاطفية وتفكرية تجاه الذات والواقع والكيان الإنساني الذي يشملهما، فالقصيدة هي منفاه، ومهوى فؤاده، وموقع شجونه، ومخزون بثه، ونجواه وخلاصه، يرغب في أن يرتفع بها إلى الوطن، وأن يرتفع بالوطن إليها، متى تبقى الحياة في آفاقها المأمولة قبل أن ينال الموت كل شيء، فقد «صار الموت شخصياً وعامّ ـ ص ٢٢». ولو أخذنا قصيدة «إلى آخر الليل تبكي القصيدة» الموسوم بها الديوان، والتي استخدم فيها ـ رمز القصيدة ـ استخدامات كثيرة يؤبه لها، لأعطتنا مثالاً على ثراء السياق الشعري الحديث، ومغايرته، وزجّ حمولات دلالية متشظية إضافية في المفردة داخل النسيج الشعري الذي لا يغدو تركيباً فقط لهذه الكمية أو ذلك القدر من الكلمات وإنما هو صياغة لعناصر عدة تتبادل البثّ، وإعادة التركيب في أفق شعري يحلق بها دائماً من جديد. وبدءاً من العنوان الذي أراده الشاعر من ضمن المطلع غير منفصل عنه، والذي غدا في بعض القصائد الحديثة مجرد زينة شعرية يفتُّ فوق المتن، تبدأ رحلة الاتصال اللغوي والدلالي في النص، مما يعني اتساع البنية المركزية الدلالية فيه، التي تصبُّ فيها الوحدات الدلالية:

إلى آخر الليل تبكي القصيدة
يعوي الرصاصُ
وينتفضُ القلبُ
كان يُعدُّ لها لوحةً حين فاجأه الطينُ

يدخل الحديث الشعري التأويل حين تبدأ المبادلة الشعرية بين «القصيدة» وشيء آخر. «القصيدة» مفتتة في الواقع والذهن معاً في الكيان والإحساس. يريد النص أن يلملم ما تفتت منها ويطبعه في (لوحة) أي في (إهاب) قبل أن تعود إلى الشعث المتناثر وتفر من بين يديه إلى صرح النار والمجهول والغياب والمآتم التي لا تنتهي، لكنه لا يملك فرصته، فالهدر والإرهاب والرصاص مستمر، يبادلها مع (حبيبته): (ـ كيف أحبيتني. . .؟/ فتمر أصابعه كالحمامة فوق ارتعاش غصون الجسدْ. .). يبدو هنا الانفعال الحقيقي في النسج الداخلي للصورة، هذا الإيقاع الذي يبرز وجود الشاعر كله يتحرك برقة فوق القصيدة/ الجسد خوفاً من إفلاتها، وعليها، ويعكس إحساسه بالأشياء وإحساسه بالحياة ونفسيته التي تود أن تحتضن الكلمة المرتعشة أمام الهول ويعيد الإحساس بإخصابها، وعندما يبغي الملامسة أن تبعث الشعاع الأزلي من القصيدة/ الجسد في ـ صوتها ـ (كان صمت. .). لكن الصمت لا يعني الغياب، بل يعني أثر هول الفاجعة التي تصعق، وفواصل الجرح، ومردود الألم الذي يعلو أولاً في الداخل، يبحث، ثم يرنُّ ويقول. وهنا يأخذ رمز «القصيدة» منحى الدخول في الاتحاد والخلق، تروح القصيدة تكتب الشاعر وتكتبه في آن وترد المبادلة معها هنا على أنها «امرأته» و «دمه» حتى تكون الوقفة أمام حيثيات الواقع صلبة، شاهدة بأمانة على الجرائم التي ترتكب بحق المناضلين من أمثال (ناجي العلي) و (خليل الوزير) في عالم غدا محكمة بلا قضاة. لنقرأ هذا المقطع الذي يُفضي إلى تلك الوقفة التي لها مغزاها:

وكانا معاً والمدينةُ تأوي إلى حبلٍ مشنقةٍ كيْ تنامْ
أحاول أن أدعي أنها امرأتي
أنها أفرغت عطرها في دمي
أننا واقفانِ على الباب نبكي اليبابَ

إن الوقفة تشير إلى افتراس الزمان والمكان مثلما تشير أيضاً إلى العبور والإصرار عليه. يقف الشاعر لحظات ليقع فريسة فقدان الذات وهي تخارج الواقع وتغدو «القصيدة» مرادفاً لهذا الفقدان تحت وطأة صراع تيارات القهر والمرارة والتراجع والخوف: «وأني قطعت دمي والطريق إلى قلبها». ويعود العنوان ـ المطلع إلى التردد على أنه ـ لازمة ـ تثير وتستثير تحمل بكاء الذات/ القصيدة المستخفية الدلالة في الحقيقة المكناة ببكاء جماعي: «/إلى آخر الليل/ تبكي القصيدة». لقد كانت القصيدة من قبل تحبل بالأمانيّ وبالطيور أو تدعي مثل ذلك، لكن الخيبة أفسدتها:

«خيبة أفسدت ما تريد القصيدةُ أن تدعيه
انتهت لعبةُ الشعرِ».

ويتوجه الخطاب الشعري بعد ذلك إلى حبيبته التي عرفها فأضاعته وغادرته، لكن نتبين أن هذا الخطاب ينطوي على ثنائية شعرية، حيث تم الانتقال من القصيدة إلى الحبيبة دون انفصال في تدفق السياق أو مجانيّة، فحقق رمز مفردة «القصيدة» على طول النص دخول لعبة ما يسمى بـ (التداخل اللغوي) حيث المبادلة بينها وأشياء أخرى كثيرة. إنه مثلما افتقد القصيدة التي كان يحلم بها وتعني له الوعود والإنقاذ والتخطي والتمسك بالحياة والكيان ثم انتفى حلمها، افتقد أيضاً حبيبته: ابتسام التي كانت تعني له ذلك وغيره:

(أبحثُ. . ./ «يا ابتسام»/ اسمعي قبل أن تتركي قهوتي وبلادي/ اسمعي قبل أن أستفيقَ من الحلم/ قبل أن ينطفي ومض هذا السراب/ أنا لن أحبَّ السماء إذا غام وجهك/ لكن عينيك أغنيتايَ/ . . . الخ)، ومثلها مثل ابتسام أراد أن تكون غبطته الأخيرة وهو يجاهد أساه الشخصي ويحدق إلى الأخطار المداهمة.

. . . وكنتِ تريدينَ أن تصبحي آخر الأمنياتِ
فصرتِ القصيدة
هرولتِ

صارت ابتسام مثل القصيدة عصيّة، هاربة، مطاردة. . قوى أخطبوطية مثل الصمت الدميم تلاحق نأمة الحياة في عروق الموجة المتفجرة، تدرك الأشجان وتحاسب عليها، وتمنع الكلام والشعر والحب، فكيف تخرج القصيدة؟ وكيف يتم لقاء الحبيبة؟

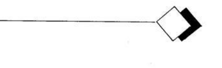
أشرب خمراً مع الأصدقاءِ
ولا شأن لي بالسياسةِ

المقبوس الشعري السابق جواب عن صوت يدخل السياق الشعري يسأل:

ـ إلى أين تمضي بهذا العذاب؟
ـ إلى آخر الليل. . .

والقصيدة «إلى آخر الليل تبكي القصيدة» التي انغمرت في سياق التداعيات، تتخللها بين الحين والآخر أصوات تقاطع حركة النص لتعميق الإشارة إلى شيء ممضٍ، وفضح بعض ◄





موشات هذه الأصوات، وتلوين السياق بحوارات تصبغ النص بالدفء والحيوية والمشهدية الشعرية التي تساعد على الاستبطان النفسي للمفردات وردها إلى حياة واقعية إذ ولدت من رحم التجربة وتخلقت بالمجاز، وما يهمنا من هذا كله، هو أن هذا الأسلوب أثرى من رمز «القصيدة» وربط ولاداته من صلب الألم بأبعاد مختلفة وقدم القصيدة بين يدي المتلقي لمعرفة أمرها وأمر من لهم علاقة بها على كل المستويات في الخطوط الحساسة للقضية أو القضايا التي تحملها.. وما يهمنا من هذا أيضاً، هو إظهار إرادة القصيدة في ألا تنفرط برؤية الموت، وقوى الاغتيال والركود وموزّثي النعاس، هذا الموت الذي أراد أن يعلن موتها، لكنها ظلت تسير وتستكنه، تستحضر وتتذكر وترهص وتأمل، فتنوع السياق بإيحاءاته وتواتر إشاراته وأصواته يحاول لململة الأشياء والأجزاء ليصنع حضور القصيدة بحضور علاقة العشق معها حتى يعرض لهموم إنسانه وأرضه ووطنه وشروخ ذاته. وجرى الحديث الشعري أكثر من مرة عما جرى لخليل الوزير وناجي العلي ويضع الموقف الشعري في استثارة وجدانية تكسر ما يغلي في بوتقة الذاتية لينتشر ويرسم أبعاداً عربية وإنسانية مأساوية في الزمان والمكان وفي الهم الجماعي ويصاعد من بكاء رمز القصيدة التي تبقى عُلالته وأمنيته: (وليت القصيدة تحفر قبراً لهذا النعاس) حيث القصيدة هنا بمعنى: ـ الصحوة والانبعاث ـ. ومن دلالات تكرار اللازمة/ العنوان ـ حضورها ـ قبل أن تسقط في النعاس والغياب:

يصحو «وليد» على صوتها
«كل يوم خبزٌ والبلاد دمي
أيها المهدي المنتظرْ
لم تعدُ سيداً للحمى»

يبادل بين صوت الشاعر صديقه «وليد» الذي هو رمز صوت الشعر و«القصيدة» لأن قضية القصيدة هي قضية الشعر قضية الوطن وخلاصه وخلاص الفرد والأمة. ومثل تلك المبادلة انسحبت أيضاً على المتلقين الذين يعبر الشعر عن مشاعرهم وعواطفهم بعد أن وصل

قضية القصيدة هي قضية الشعر وقضية الوطن وخلاص الفرد والأمة

نصْل العذاب إلى المهج، وفعل الحاضر: «يصحو» رسخ معنى الصحوة والانبعاث ومدُّ الرؤيا الشعرية إلى كشوفات جديدة تتعرف الأمداء المخيفة التي تحارب القصيدة حيث كل يوم خبر. و«البلاد دمي» تشبيه يختصر المأساة، وعكس التشبيه له مغزاه. فلم يعد في اللوحة التي أراد الشعر أن يرسم فيها الفرح والأمل في بداية القصيدة إلا الدم ولطخاته، والحاجة ملحة إلى رفع الصراخ في وجوه القوى وأقنعتهم ومسوخهم:

(اتركوا فقرَ هذا المخيمْ/ دعوه يسيرُ إلى أرضه دون أسمالهِ البالياتِ/ وخلوا القصيدة لغزاً جميلاً/ ولا تسقطوا في البكاءِ، أعدوا لها ريشةً كي تطيرْ)

ففي مهارة بلاغية حديثة تعرف الانتقال من مقطع إلى مقطع ومن جملة شعرية إلى أخرى. وفي إطار التداخل اللغوي، يأخذ التشكيل منحى الاتجاه إلى أفعال الأمر حتى تخلق توازناً ما بين (حالة السقوط) و(حالة القيامة).. (اتركوا ـ دعوه ـ وخلوا ـ ولا تسقطوا ـ أعدوا).. هذا التوظيف لأفعال الأمر، قوّى من الوحدة الدلالية في النص التي تجمع المعاني التي لا تنأى عن هدى الحياة، ودعم رمز القصيدة بمعنى جديد هو (الشهادة الجميلة) من أجل الوطن التي تملك دوافع ملغزة بسموها، هذه الشهادة التي تصنع القصيدة وتصنعها القصيدة وتسمو بدلالاتها إلى حد التفكر والتأمل. والشهادة تعني الشهداء الشاهدين الذين ضحوا ودفعوا ثمن مواقفهم، كانت خسارة الوطن المسلوب بهم فادحة، لأنهم صوت الشعب اللاجىء،

صوت الحقيقة التي جهروا بها ونالهم الموت في سبيلها، وجاءت أفعال الأمر حتى لا تتسع هذه الخسارة التي لا ينفع معها البكاء، ولا بد للقصيدة أن تطير فوق المآسي وتتجاوز حدود الوضع المفروض في الواقع، وترتاد فضاءً جديداً لشعر فلسطين. وبعد أن تعود مشاهد الانقسامات بين الفلسطينيين (الأعدقاء) يتداخل الحديث الشعري بين القصيدة ورموز أخرى مثل (ميسون) في محاولة لاستنفاد أقصى ما يمكن في «رمز القصيدة» التي تكتب نفسها

بأكثر من صوت ودلالة، مثل أرواح شعرية عدة تسكن (بدنه)، وتنمو في استسقاءات دائمة:

«ميسون» دمعتها في الفراش
ولكن ميسون كانت تحب الجماع على حافة السطح
أ ـ واجدةً لذة في السقوطِ إلى أفقٍ يائسٍ كالقصيدةِ
ب ـ تحبُّ الذهابَ إلى الموت في ذروةِ اللذةِ المشتهاةِ
لتفضحَ حربَ المخيمِ والزعماءِ والطواويس
تسألهم أين صارَ الوطنْ...

لا يزال التطاحن بين وحدتي القصيدة الدلاليتين: وحدة الأمل ووحدة اليأس بما تنطوي كلٌ منهما من معانٍ وأبعاد وتشخيص، شيء ما يجعل الصراع لصالح هذه أو تلك. شيء ما يحترق حتى يغدو رماداً، وشيء ما يعود يلتهب تحت الرماد ويتحول إلى نيران. رمز القصيدة دخل الأفق اليائس. و«القصيدة» مثل «ميسون» تأوي إلى دمعتها في الفراش. وجماعها على حافة السطح يعني القلق، والرغبة في التواري، وفي تحطيم الذات واللذة في عذابها لعلها تطهر، وفي لذتها في السقوط يكمن الاستياء من التغيير وانتفاء وصال الحب والإخصاب العالي، بل إن الاندفاع نحو الموت بقوة في ذروة اللذة يحمل نوعاً من احتجاج القصيدة في فعل المتضادين: الموت واللذة ضد هؤلاء الذين دفعوها إلى تلك الحالة التي تفضحهم:

وميسون مثل القصيدة كانت تحبُّ المجانينَ
لكنها مذ تعرتْ أرتني دمي نابحاً في العراءْ

ميسون مجنونة مثل القصيدة، لأنها مضادة لكل قناع، ولكل العقلاء الذين يبيعون الوطن، ولكل الذين يضطهدون غيرهم ليترسموا خُطى العقل الذي يرسمون حدوده على هواهم. لأنها، إذن، بمعنى الاختلاف يبعث على الحنق. وجاءت التعرية «مذ تعرت» إشارة مؤثرة لجسد الوطن المنتهك، فجسد ميسون الذي حلت فيه القصيدة هو جسد الوطن الذي حلّ فيه أيضاً دم الشاعر النابح في العراء دون حماية أو غطاء، وهكذا أخذ التداخل اللغوي أبعاده نحو العمق، ويتابع انفتاحه في امتزاجاته وانبثاقاته في هذه الصورة الموحية:

غير أن القصيدة ظلتْ تراودُ عن نفسها



القارىء الألمعي.

هنا انفتح رمز القصيدة على البنية المركزية الدلالية التي صبَّ فيها السياق الشعري وحدتيه الدلاليتين المتصارعتين ليستقبل موقف المتلقي بعد أن تردد أمام معطياته، وتحول، وتعرّف في أن هذه اللحظة الشعرية المتفجرة، «فالقصيدة» ترمز في النهاية، إلى/ الوطن/ الأرض/ المعشوقة/ هوى الحياة والقيامة/ لا تستغني عن قارئها الألمعي حتى لا يغيب في الفراق والغربة والنأي ويطبق عليه الموت، تبقى تُغريه، تراوده عن نفسها حتى يتحد بها ويخصب إخصاباً حقيقياً سامياً، وقتئذ تتصدى، معه، للغناء وتتحدى. لكن، ما مآل القصيدة؟

وكانت على مشجبٍ في دماغي تعلقُ تنورةً وقميصاً

وتمضي إلى النهر كي تستحم
فيعوي الرصاصُ
فتبكي القصيدة من عريها
ثم تعوي الكلابُ

يعني المقطع السابق أن «القصيدة» على وشك الحضور، تود أن (تجيء) خالية من أوضارها، ومحاولات تاريخ شلِّها، أن تلقي بنفسها في أحضان المتلقي، بيد أن مواجهة القوى الغاشمة باقية على ترصدها متى انتفضت بإرادتها.. من جديد تبكي القصيدة، تبكي استباحتها وهي عارية، فالرصاص رمز الموت والدمار والاستلاب والحصار وفعل القمع يمنع عنها حريتها، تطهرها وطهرها، تعوي الكلاب حتى تسقطها وتحجرها.

ثم يأتي مختتم القصيدة يضمّ صوت مفتتحها، بعد أن عبّر «رمز القصيدة» عن أبعاده في محتواها، يلملم دلالاتها التي صنعت ترنيمتها أو نشيجها، صمتها وظهورها، احتجاجها وغضبها، كلماتها في الغياب وكلماتها في الولادة الجديدة، وأخيراً استباحتها، فلا تجد إلا أن تبكي عنفوانها وعنفوان صانعيها يقظةً، وممارسة، واستشهاداً، وشهادةً، وتنتظر

فتبكي القصيدةُ تبكي..
إلى آخر الليل تبكي القصيدة

والنسق اللغوي الذي جاء به المختتم يعبر عن اختناقات التعبير لدى القصيدة والشاعر، وهو يترجح بين كشف الحقيقة المرّة، وبصيص الأمل الذي لا يريد أن يفتقده وهو مفقود، وتكرار لفظة: «تبكي» وظف توظيفاً ساعد على تفجير لحظة الحزن إلى مداها. هل هذا رثاء مدجج بالدموع؟ لا أعتقد ذلك، فإن البكائية هنا بداية ونهاية لها ما يسوغها في سياق النصب من إشارات وأبعاد.

وهكذا ورد (رمز القصيدة) في وحدتين دلاليتين، الأولى تومىء إلى تخثر الواقع والارتداد والقمع فيه وإلى إصابات النفس العميقة التي تسهر على نافذة الوعد وتشرق بدموعها في علاقات من مظاهر الواقع ينثرها السياق بشحنة من الصدق والتوريات المفصحة. هذه الوحدة دخلت في صراع ضد الوحدة الثانية التي كانت كأنها معزف حلو يغير من الإيقاع الفاجع في السياق ويبدو كأنه أيضاً بدء الفعل لحب ما، لأمل ما، لحقيقة ما فيطرح بعض اللقطات الجميلة من علاقات الحبيبة والأصدقاء، وإضاءات التجوال في بعض الرموز، إلا أن حد المأساة سرعان ما يقطع حركة هذا الفعل، ويبدو الخروج صعباً، والغربة تملأ كل شيء.

نرى التلاوي في قصائده كلها، لا يقدم شيئاً على أنه نتائج، بل يسعى دائماً إلى فهم هذا الشيء، وبينما يأخذ دور المؤدي الذي يتفاعل مع هموم ذاته وواقعه يدفعنا بحبّ إلى استقبال ذلك على أنه من دواخلنا ونحن على متن غربتنا في دروب سحب الليل وأصواته:

«لملمنا الحبُّ في الغربتين وبعثرنا في حقول الحجر ـ ص ٥٤».

إنه يتلمس عبر شخوص يعرفهم وينطلق منهم أن نشاركه الفهم وفحص مومئات الحياة وراء صور سريعة متتالية، ووراء لغة شخصية تعادل بين غربتين: (غربة شخصية) لا تستطيع أن تصدق ما تراه هي حين تجد بوادر مأساة كبرى في الآتي. وتقلق بما تحس به وما تحدس وما تجرب في المكان والزمان، وتدخل «المدينة» أحياناً في رموز ـ أثقالها ـ:

أنا هارب من علبة السردين/ للبحرِ النظيف/ وأنت هاربةٌ من الوحشِ المخيفِ/ وهاربانْ... / قبرٌ يطاردنا ويخذلنا الأمانْ/ وهاربانْ... / مِن وجهِ جاسوسٍ يفتّشُ في جواربها/ ويبحثُ في جيوبي/ ويمدُّ تقريراً بأحلامي وأغطية الفراشْ ـ ص ٤٣.

وإن «غربة الوطن» الذي يود أن يتطهر، ويتغير، وينمو، ويتحرك. وحيثما نجد مزيداً من الانكباب على الذات وهي تتداعى وتكشف، تبدأ حركة غربة الوطن في التناسج وتنتهي حيث تبدأ الذات غربتها، لأن اشتقاقات «الشجو» متداخلة:

- من أين تبتدئين هذا العزف في فوضى دمي
- من شجو موالٍ ومن ناقوس غربتنا ـ ص ٤٨.

بيد أن هذا التمازج أو اللقاء الشجوي المتعادل ليس في دائرة مغلقة، بل هو يريد أن يثبت في جدب «الطريق»، وأن يبرهن أن توحد الغربتين في كلٍّ يقوي النفس ويحقق التواصل، ويحقق له الاختيار الحُرّ في الإدانة والوثوق بأن ما يجابهه الشعر من خلال القصيدة ليس وهماً في عالم النفس الصغير، بل هو حقيقة مشهودة تسع العالم الكبير من حولنا، وتدفع إلى التصدّي لا إلى الانسحاب والحصار، إلى الخلاص من الغربة بالشعر حين ينتفي الخلاص بغيره. لذا يظلّ اختيار الطريق، طريق الخلاص، يتردد دائماً في هذه المعادلة بين غربتيه أسئلةً ومحاولات إجابة، وإذا غرق السياق الشعري في معاناة واحدة منهما، فثمة ما يستبطن دلالات الأخرى. فالقصيدة مدركة لعظم المسؤولية، وتشابك أدغال الحواجز الذاتية والموضوعية في طريق حلم الواقع والذات معاً:

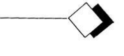
«كيف تختار الطريق وأنت سيد غربتين ـ ص ٥٨».

ومن خلال المنظور السابق نجد (الغربة) يتجاذبها قطبا مواجهات (الذات والواقع) في انكفاء بعضهما إلى بعض، ذلك الذي استثمرته القصيدة في جدل تعقيداته وأحواله ومبادلاته، استثماراً جعلها عملاً مؤثراً. وبلور الرؤيا الشعرية في أبعاد عدة، وإفرازات متنوعة.

أتناول مثالاً هو نص قصيدة: «الحديث عن حب مزمن» ـ ص ٥١ ـ حيث تظهر هنا تجربة الغربة في الاغتراب عن الوطن، فيأخذ الدم العربي إشراقه وتوقه إلى الأرض التي غادرها، ويظن أنه أضاع ذاته بضياعها، ويرتقب الازهرار بلقائها. لكن هذا التوق تندس فيه إشكاليته، فالذات تضيق بالوطن فترحل وتبحث، وما إن تذكره أو تقع في موضع يبعث على ذكره، حتى ينبت لها جناح تود أن تطير به إليه:

إلى أين يمضي دمُ الوعل (يا حمص) كوني ظلالاً
إذا عزَّ في الحرِّ ظلُّ الشجرْ
ولا تتركينا وحيدين





ومع ذلك لا يغرنا هذا الفرح بوعد اللقاء، لأن الليل جاثم هنا وهناك، ويعادل الشاعر بين غربة الوطن في الداخل وفي الخارج، ثم بينها وغربة الذات، التي بقي يفتش داخلها عن شيء مضيء لا ينفيه بصورة مطلقة.

تأخر هذا الصباح كثيراً ونحن مع الليل
نهوي خفافاً
إلى غربة علمتنا الخطايا
فلم ألق شمساً تطارد ليلي

تدخل الألفاظ بُعدها الرمزي.. فـ «الصباح» يعني نهاية التسكع مع صديقه في شوارع مدينة غربية هي (كلتسي) في بولونية، ويرمز إلى زمن الاجتياز المنتظر لعوالم التشتت ويأتي «الليل» ليؤكد بتضاده المعنى السابق في المستويين معاً. الغربة تنبع من هذا الليل وتدفع إلى الضياع والتمزق وحتى فقدان الهوية. لكنه، لا في الوطن ولا في الهروب عنه وهو يبحث عن مسرات موهومة مضللة، استطاع أن يلتقي شمسه التي تعيد إليه الثقة بحرارة الحياة وضيائها، وبحل الأزمات التي تواجه وطنه الذي يحبُّ، وإن بقي يهفو إليها: (ولا تتركينا وحيدين).. ثمة حاجة إلى الخلاص لكن عدم التلاحم أو عدم القدرة على التلاحم بين الذات والوطن يعني تعالي واقع الوطن على مبادرة أي سلوك بديل يرضي الذات ويقترب منها، وهذا يعادل تعالي الذات في طموحها من أجل إنقاذه مما أحدث النفرة:

- سراباً مضى العمرُ يا صاحبي وما عدتُ أهلاً لمن
أشتهيها

التقينا كثيراً ولكننا لا نجيدُ العناقْ

لكن بقيت فكرة البحث عن الذات/الوطن في القصيدة السابقة متبلورة، وأزمتها تنبع من متابعتها والإلحاح عليها:

كم مرة ستكونُ الغريبَ وتبحث عن فندقٍ للمساء؟

ولقد تردد كثيراً رمزا: «الليل» و«الضياء» أو ما يعني مصادرهما أو مشابهها في قصائد الديوان، ليدل بها على - الغربة - في علاقاتها، ويحمل عبء تجربتها في دلالات عدة داخل كل (حالة) يجدها تجسد رؤياها وفضاءها. وعلى الرغم من تكرار هذه الرموز في الشعر العربي الحديث، إلا أن بعض الشعراء المجيدين لم تتساقط عندهم هذه الرموز حين دسّوها في سياقات جديدة ودلت على انبثاق طازج لتجاربهم، وبقيت مشتعلة بوجهها الخاص عندهم، وبفضائها الذي تخوض فيه دلالاتها. والتلاوي هنا على الغالب وصفها في لغة الانفتاق لا الخمود والتساقط. ومثال هذين الرمزين نجدهما في قصيدة: « - مكان يشبهني» - ص ٥٥ - حيث يترددان، وحيث تتم المعادلة بين غربة الذات وغربة الوطن ويتبادلان المواقع:

مَنْ إذاً يشردُ في الليل وحيداً
عاشقٌ أم وطن
من يضيء له الدربَ حتى يعودَ إلى بيتهِ
شمعةٌ أم كفنْ

المدينة هي رمز غربة الشاعر الحضارية والانسانية والقومية والاجتماعية

لجأ النص هنا إلى تشخيص الوطن، فغدا شخصاً يشرد في دروب «الليل». وبمجرد ذكر الوطن أفرز النص علاقات لغوية جديدة. وطريقة عرض الجمل الشعرية في السؤال الذي يتردد ويتعرف، وليكشف، خلق نوعاً من ترتيب سياقي أدخل التجلي في هذه اللغة التي تقول باستخدامها الجديد وليس الشابت.

ثم جاء الضياء في الدرب ليعين على رؤية: «البيت» حتى ينهي حالة الغربة والتشرد والقلق والتبعثر، ويأتي هذا الاستخدام اللوني في ذروة توظيفه حين يستعمل شيئين بدلالتين متناقضتين تعادلان بين (الحياة) و(الشمعة) وبين (الموت) و(الكفن) ليستلّ منهما صفة مشتركة هي - اللون الأبيض - الذي يستبطن في الحياة تألقها واشتعالها واحتراقها المضيء، ويستبطن في الوقت ذاته في الموت انطفاء الحياة وهمودها وما تبعثه من خشوع.

والمتلقي أمام تلك المعادلة يختار انحيازه بعد أن وضعته بنية المقطع النفسية في درامية التعرف. والقصيدة من عنوانها: - كان يشبهني - تشير إلى معادلة الغربتين وظلت إلى النهاية تبادل بينهما في حقل دلالي يقوم على العلاقة بين الداخل والخارج وهي علاقة ينمو داخلها الحزن ويتمايل إلى الانكفاء وهي متشبثة ببصيص الضياء. وقد اعتمد النص أسلوباً غير مباشر يقصد به انفعالنا وعطفنا وتعاطفنا، لجأ فيه - كما في كثير من قصائده - إلى التقاطع السياقي بالحوار، وبالاسترسال المشهدي وبالاستدعاء، والتداعي، من خلال تعبير كل غربة عن الأخرى، بعد أن درج الوطن مولوداً من الذات تدور عليه كل علاقة، وأفرز لغة تعتمد، في أحيان، على الاحتمال. تساندها لغة أخرى تطرح تجلياتها بحدة وتمدُّ يداً إلى هذا الاحتمال في تآخذ مضيء، فضلاً عن أن هذه القصيدة مثال جيد على الوحدة العضوية التي تتناول موضوعاً من أولها إلى آخرها لا تحيد عنه، وعلى عمل اتصال اللغة لتصب كلها في نقطة يتمحور الشكل والمضمون في أتونها:

كان يشبهني في التشرد/ والانفلات مع الصحبِ/ بالضحك والهذيانِ/ وأشياء أخرى/ أُسِرُّ بها للوسادةِ خشيةَ سمعِ الجدارْ/ وفي حالة السكر/ نبكي على بعضنا ونعزي القرنفلَ/ في حانةٍ تحتوي سكرنا/ حين يمضي الهزيعُ الأخيرُ من الصحو والانتظارْ/ مرة هزني تحت مصباح حارتنا ثم قال: / - أنت تعرفني..؟/ قلتُ: لا أعرف السعدَ فيكْ/ - أتجهلني..؟! قلتُ: لا أجهلُ البؤس فيكْ/ على عتبة الباب ألقى حزيناً/ وأخرج خمرته وشربنا معاً نخبَ حزنٍ طويلْ/.

ثم تتكثف نقطة رؤيا القصيدة في هذه الخاتمة التي يرمي بها تلذّع بمرارتها حين يدعو الوطن (على) الذات بالموت، في حين يدعو (لها) في الوقت ذاته!

نسكّرُ أبوابَ أحلامنا
ونجترُّ أحزاننا بالسكوتْ
وكم كان يشبهني حين شاخْ
وحين تهاطل دمعاً سخياً
وودعني راجياً أن أموتْ

المعادلة بينهما يريد الوطن أن يسحبها إلى الموت، أليست الغربة تعادل هذا الموت. أو الموت أفضل منها؟ لذا، فإن طلب الموت راحة للذات التي لا يزال فيها رواء يغني للوطن القادم، وهنا برزت غربة الوطن عن الذات، ذلك الذي بات مشرداً يبحث عن سكن دون جدوى، فغاب حَصْراً ومحاصرة لا يستطيع أن يدخل زمن الصباح لأنه سيعلن حقيقة معاناته وتشرده وقوى اغتيال حريته ومحاصري أحلامه التي لم يبق منها شيء.

وبقيت الذات وحيدة، شاهدة، تحمل أثقالها وتعبه. ورمز (الأبواب) فيه حيوية ودلالة متناقضة في الخاتمة لأنه يحمل إمكانية الفتح

والانطلاق وامكانية الحجز والغلق والدفن، يحمل الإمكانيتين معاً، على الرغم من الإشارة الصريحة إلى غلق الأبواب للاحتماء، إلا أن الإشارة الممكنة الثانية المناقضة تظل متضمنة في احتمال اللغة ما دامت الحياة باقية تمثلها الذات وراء هذا الباب الذي انسحب منه الوطن إلى الغياب. ولأن دعوة الوطن بالموت على الذات يحمل إيحاء المعاناة الذاتية التي قد تنتج فعلاً لديها من جهة ولدى المتلقي من جهة، فإن القصيدة ركبت رمز «الطفولة» الذي يعني الطلوع الجديد، والبحث عن قيم جديدة، واستحلاب المستقبل، وركبت رمز: «سيدة» لعلها سيدة الخلاص قد يكون إثمار منها باحتضانها الداخلي وهي (تحت آخر ضلع بصدري).

رمز الطفولة:

(وطفنا معاً في حواري الطفولة
والريح تعوي ككلبٍ جريحْ)

رمز السيدة:

- أين ناوي
- أعرف سيدة بيتها تحت آخر ضلع بصدري
تحبُّ اغترابي وتفتح أجفانها لعذابي
وأغصانها لبراعم قلبي
أنام على ركبتيها كسيراً
وأحملها شمعةً في المساء
إذا أطفأ الليل نور البيوت.

كما تطرق معنى الغربة في الديوان إلى معاناة الفلسطيني يهفو إلى جذوره التي يحاول الاستيطان اقتلاعها إلى الأبد، فيقول الشاعر على لسانه من قصيدة: «صراخ على أبواب مدينة مطعونة» ص ١٢:

(فأنا الغريب بأرضكم/ وحبيبتي في كل يومٍ تستباحَ - ص ١٣).

ويعادل بينه وبين الوطن البعيد في غربتيهما وضياع معالم وجهيهما في نصّ القصيدة ذاتها:

(وأنا وأنت مطاردانِ/ وراء أسلاك الحدودِ/ ومقيدان بغيمة تمتد للوطن البعيد.. / ما زلت تفترشينَ أرضَ الوهمِ/ يا امرأة تعيش بلا هوية - ص ١٤).

وثمة معادلة أيضا بين غربة الشاعر عن «المدينة» وغربة المدينة عن «الشاعر»، والشاعر هنا هو صوت الإنسان العربي الذي يراه فضلاً عن صوت رؤيته لذاته، والمدينة هي رمز غربته الحضارية والإنسانية والقومية وحتى الاجتماعية حين يقارن بينها وبين «.. قرية أشرعت صمتها» - ص ٢٦ - أو «وصارتْ قرانا متاحفنا» - ص ٢٩ -، وحضور هذه المدينة في جدل غربته مع غربتها في أبعاده يسع المدائن العربية كلها، والبلاد التي يهاجر بعضها عن بعض، والتي تعني في نهاية المطاف: الوطن.

لنقرأ هذا المقطع من قصيدة «نغني فنبكي الطريق» - ص ٣٠، ونلاحظ بهذه المزاوجة بين طرفي المعادلة اللذين يصلان المعاناة حتى يغدو كل طرف وجهاً للآخر:

حاضرٌ موتُ هذه المدائن.. في غصتي
طالعٌ جرح هذي الحمامات من شفتي
قابعٌ سيلُ هذه الشوارع في رئتي - ص ٣٢ -

ثم يصيح ليتبعه المغتربون الأصدقاء الذين رآهم ينوحون واحداً واحداً، لعلهم يجدون دماءهم في مكان آخر بعد أن أنكرتها المدينة وأنكروا وجوهها القميئة ومعطياتها:

أيها البلد الطافح الآن بالحزن والهم والأوبئةْ
كم آن لي أن أواجه مقصلتي صائحاً في البلادِ
ليتبعني من يريد الوصول - ص ٣٢ -

وفي مستوى آخر يعادل بين غربته في المدينة وغربة القادم من الريف الذي أرادت القصيدة أن تضعه بجرأة أمام محنته دون مواربة، على غير ما اعتدنا عليه لدى الأصوات الشعرية التي تناولت هذه المشكلة وعبرت عنها، حيث بدت فيها على الأغلب عذاباً يتلذذ الشاعر في ترديده، وضياعاً في عالم لا يرحم دون الإشارة إلى منعكسات هذه الهجرة وما تركته خلفها ودون النظر إلى جماعية هذه الهجرة دون تخطيط، وإلى الفراغ والقحط والموت والفقر والنزيف الذي حل في المكانين من قصيدة «خريف الربيع» - ص ٢٦.

(ربانا تراخى بها اللون/ والقرية اخترعت بزة وقميصاً تفرخ فيه العناكب/ فلّاحنا يهجر الأرض/ يرفل فوق رصيف المدينة/ يقرأ فاتحة الجيرك... / - ص ٢٧).

ويخاطب القادمين من الريف خطاباً مؤثراً يكشف لهم عن غربته في مدينة لا يملك فيها شيئاً، وأن هذه المدينة التي أنكرت وجهه ولا تريد لأمثاله الذي لا يملكون.. ويحترقون في أتونها، ويضيعون في زحامها - لن يكسبوا منها إلا النزف:

يا من أتيتم من قراكمْ
كيف جئتم من بيادر قمحكمْ
وتطالبون بأن أقاسمكم رغيفي
أنا لست أملك في المدينة
غير هذا النزف
فاقتسموا نزيفي - ص ٢٥ -

في المقطع السابق لا يريد أن يهوّل، ولا أن يجدّف على من ترك قريته دون سبب غير الإغراء موهوماً أو طامحاً بغير حق، بل يود أن (يقلقه) حتى يعيد حساباته، لأن حالة الغربة ستكون بالنسبة إلى القادم الجديد مضاعفة لأن الذي أنكر قريته وهي بحاجة إليه، ستنكره المدينة حين لا تحتاجه. إن النزف هنا نتيجة حتمية لإشكالية الغربة، ومعادلتها مع من لم يقدر عليها، أو لم يعد قادراً على العيش في جحيمها.

هذا الديوان: «إلى آخر الليل، تبكي القصيدة» يحمل همَّ الوطن في قصائده، وما يجري فيه، حملاً قاسياً صادقاً، ومن قساوات الذات والوطن توحّد الإحساس بالواقع، وتعمّق في أحيان كثيرة البحث عن الخلاص في منفى القصيدة:

«ليس لي وطن سوى هذي القصيدة» - ص ٢٤ -.

ثمة افاضة في الصراخ وتكرار لبعض الرموز والأفكار والصور

ولأننا وجدنا في الديوان السابق، تلك الحداثة الشعرية التي تحاول أن تنطلق من عمق التجربة الشعرية، وليست من مهارات شكلية منفصلة أو استدعاءات مضمونية مفتعلة استهلاكية، فإن ذلك أوجب لدينا الحفاوة بهذه التجربة، تلك التي أنستنا بعض ما بين هذه التجربة، أو يمكن أن يحدّ من انطلاقتها نحو آماد أكثر ثراء في المستقبل.. نشير بصدد ذلك إلى بعض الإفاضة في الصراخ أحياناً، وإلى تكرار بعض الرموز والأفكار والصور الإضافية لا الجديدة، وإلى ضرورة تعميق التأمل داخل البنية المركزية لبعض القصائد.. وهذه المظاهر التي لم تبرز احتواها صميم الصوت الشعري الجميل. □



عدو حرية الفكر وضحية غيابها

أحمد محمد البدوي
مصر

■ هناك خطأ ومغالطة وتجاهل في مقال غالي شكري المطول المحتشد «لويس عوض، ومراوغة التاريخ» في مجلدة (الناقد)، العدد الخامس والعشرين (يوليو ١٩٩٠).

أما الخطأ الذي لا يحتمل التأويل، فقول غالي شكري:

«استقبل السلفيون [كتاب أو مقالات] «على هامش الغفران» لا باعتبارها تأكيداً للسياق البشري الموحد للثقافة، وأن أبا العلاء كان من كبار مثقفي عصره، **يعرف اللاتينية، وقرأ فيها دانتي**... فدانتي في ظنهم هو الذي تأثر بأبي العلاء، وليس العكس» «ص ٢٤».

والمعروف أن المعري توفي قبل ولادة دانتي بأكثر من قرنين، وقد سبق أن نبه جرجي زيدان إلى ذلك، قبل أكثر من ثمانين سنة، فقال:

«إن ما صنعه المعري في رسالة الغفران يشبه ما كتبه دانتي أعظم شعراء الايطليان في روايته المسماة «الرواية الإلهية» ويشبه ذلك ما كتبه ملتن... ولكن هذين الشاعرين متأخران في الزمان عن أبي العلاء. فإن دانتي توفي سنة ١٣٢١م نحو ٧٢٠هـ وأبو العلاء توفي ٤٤٩هـ، **فهو قبل دانتي بنحو ٢٧٢ سنة**... فلا بدع إن قلنا إنهما اقتبسا هذا الأسلوب من شاعرنا المعري».

فالمعري لم يحظ بقراءة دانتي، لا لأنه أعمى ولا لأنه لا يعرف اللاتينية، وإنما لأنه مات قبل أن يولد دانتي. فضلاً عن أن دانتي لم يكتب الكوميديا باللاتينية، وإنما كتبها بالايطالية، والايطالية لا ترادف اللاتينية.

أما أن يكون دانتي متأثراً بأبي العلاء والثقافة الاسلامية، أو أن يكون أبو العلاء متأثراً بالثقافة اليونانية ـ اللاتينية أو النصرانية، فهو أمر مطروق، في الشرق، وفي الغرب، وما كتبه لويس عوض عن الغفران ليس جديداً، يشبه ما كتبه عن الأفغاني، مما سبق أن تناوله باحثون في الغرب مثل نيكي وخدوري.

أما المغالطة، فتظهر في ثنايا كلام غالي شكري الذي قال:

● «اقترنت الحملة الشرسة على كتاب «على هامش الغفران» بالمناخ الإرهابي المعد للإطاحة بالناصرية، في منتصف الستينات».

● «كانت الحملة في واقع الأمر إشهاراً سلبياً لمشروع الإسلام السياسي... أما كتاب «أباطيل وأسمار» لمحمود [محمد] شاكر، فلم يكن أكثر من التمهيد الذي اتخذ من لويس عوض مادة سخية للمجتمع «الجاهلي». «ص ٢٤».

أولاً: نشر لويس عوض كتابه «على هامش الغفران» في حلقات، في جريدة (الأهرام)، ثم نشرت المقالات مجتمعة في كتاب الهلال، في نيسان/ ابريل عام ١٩٦٦. وكان لويس عوض يومئذ المستشار الثقافي لجريدة (الأهرام)، وكانت جريدة (الأهرام) هي الجريدة الرسمية للنظام، المعبرة عن اتجاهات الحكومة، وكان رئيس تحرير الأهرام هو محمد حسنين هيكل: «داعي الدعاة».

فلويس عوض المفكر الأكاديمي جزء من السلطة والنظام وصاحب مشاركة ويد.

ثانياً: نشر محمود محمد شاكر نقداً لمقالات لويس عوض في مجلة (الرسالة)، وكان نقد شاكر ينطوي على تصويب لأخطاء ومغالطات وقع فيها لويس عوض، ومن بعد جمع محمود محمد شاكر مقالاته، وطبعها في كتاب عنوانه «أباطيل وأسمار».

المهم صدر الجزء الأول من الكتاب عام ١٩٦٥، وصدور الجزء الثاني من الكتاب يوم ٣١ آب/ اغسطس ١٩٦٦، وهو اليوم نفسه الذي اعتقل فيه محمود محمد شاكر وظل معتقلاً في السجن حتى يوم ٣٠ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٦٧.

ثالثاً: إن اعتقال شاكر يرجع إلى سبب واحد، هو رده على مقالات لويس عوض، وأن الجزء الثاني من الكتاب الذي يعرض أول ما يعرض للويس عوض قد صودر، ولم يطبع إلا عام ١٩٧٢.

فالمصادرة والاعتقال هما أفضل ما يقدمه مفكر وشيج الصلة بالسلطة، لمن يصوّب أخطاءه، ويعبر عن خلاف مع آرائه، وإن كان ذلك في «حملة شرسة». والغريب أن محمود شاكر لم يقدم لمحاكمة، ولم توجه إليه تهمة.

أما أن يكون محمود شاكر جزءاً من مشروع «الإخوان المسلمين» ـ كما يريد غالي شكري أن يوهمنا ـ فذلك محال. وليس في النقد الموجه إلى الإخوان المسلمين ولا سيما سيد قطب ما هو أقسى وأشد إصابة للمفصل من نقد محمود شاكر لهم.

ولكن، إذا صح أن محمود شاكر من دعاة «الإسلام السياسي» فبأي حق اعتقل وبأي حق صودر كتابه الذي يرد فيه على لويس عوض، وقد قام لويس عوض بجمع كتابه، وطبعته له دار الهلال في نيسان/ ابريل عام ١٩٦٦، ومحمود محمد شاكر يومئذ في السجن؟ كيف قبل داعية الحرية أن ينشر كتابه، يوم كان ناقده مكبلاً في السجن، وقد حرم من حقه في الرد، وصودر كتابه؟

وصدّر لويس عوض كتابه بكلمة قال فيها: «إن الرجعية هاجمته»، وقال عن نفسه: «شهيد الرجعية» المظلوم. فمن المظلوم السجين المصادر، أو الطليق المتبج الذي يستعدي السلطة على نقاده! على من خالفوه الرأي في قضايا أدبية!

وقد نبّه سامي خشبة إلى أن لويس عوض، تجاهل النقد الموجه إلى مقالاته، ولم يصحح الأخطاء التي نبه إليها، فنشر المقالات التي سبق أن نشرتها (الأهرام) دون تنقيح ولم يكن يذكر مراجعه، ولم يهتم بتوثيق نصوصه.

أما التجاهل، فيتصل بمجلة (حوار) ومأساة محررها توفيق صائغ.

لأن غالي شكري في استعراضه لأمجاد لويس عوض، تجاهل طعنة لويس عوض التي وجّهها إلى ظهر توفيق صائغ.

فعندما نشرت جريدة (النيويورك تايمز) تحقيقاً عن المخابرات الأمريكية، زعمت الجريدة أن المخابرات الأمريكية تقدم معونة مالية لمنظمات ثقافية، ذكرت من بينها: المنظمة العالمية لحرية الثقافة التي تصدر مجلة (حوار) التي يشرف على تحريرها «توفيق صائغ».

وما كان من لويس عوض ـ المستشار الثقافي للأهرام ـ إلا أن نشر مقالاً في مجلة (روز اليوسف) ـ وإلى جانبه صورة لجزء معين من جريدة (نيويورك تايمز) ـ طالب فيه **بمنع دخول مجلة حوار إلى مصر**.

ثم عاد لويس عوض، ونشر مقالاً في جريدة

(الأهرام) يوم ١٩٦٦/٨/٥م، وصف فيه جريدة (نيويورك تايمز) «بقلة الذوق» لأنها وصفت «الجمهورية العربية» بمصادرة حرية الفكر لمنعها مجلة (حوار) من الدخول إليها» ووصفته بأنه «جلّاد حرية الفكر في مصر» وذلك في عددها الصادر يوم ٢٣ تموز/ يوليو ١٩٦٦ .

وكان لويس عوض من المدافعين عن المجلة منذ نشأتها، و «نشر مقالاته وشعره وفصولاً من روايته «العنقاء» في مجلة (حوار) العربية، ومجلة (انكاونتر) الانجليزية» التي تصدر عن المنظمة العالمية أيضاً.

ويقول لويس عوض في ذلك المقال أيضاً:

«إن دينس دورجمون رئيس المنظمة.. مفكر عظيم، له في نفسي كل إكبار، فأنا من المعجبين بأدبه المقدرين لكفاحه.. قد نفى نفياً باتاً أن مجلة (حوار) قد تلقت أي تمويل من المخابرات الأمريكية، وإني لأصدقه، نفترض أن كل ما تلقته حوار من أموال كان من الدولارات الثقافية، وليس من الدولارات المخابراتية» .

وما دام مصدقاً لرئيس المنظمة، ومؤمناً ببراءته، فقد كان حرياً بمراجعة رأيه الذي طالب فيه بمنع مجلة (حوار) من دخول مصر، ولكن صدرت الموافقة على المنع، وتمت المصادرة. وكان موقف لويس عوض ينطوي على تنكر لصديق هو «توفيق صائغ» . ولا شك أن الأمر لم يقتصر على أثر مؤلم للنفس فحسب، بل أدى إلى نكران مساهمته الأدبية المشهودة وحجب تراثه الفني. كما انطوى على موقف من غالي شكري مراسل مجلة (حوار) في القاهرة الذي كان يوقع رسائله باسم مستعار.

ومن هنا، إما أن يوافق غالي شكري على مشروعية «منع المجلة» و «مصادرتها» وأنها بوق للمخابرات الأمريكية، وإما أن يسلط الضوء على سقطة لويس عوض وجريمته، ولأنه مقرب منه، وحميم الصلة به، نطالبه بأن يراجع مواقفه من المجلة، أو أن يطالب لويس عوض بمراجعة موقفه أولاً من حرية الفكر «منع الدخول» «المصادرة». وثانياً من مجلة (حوار) من حيث مساهمة المجلة في ترقية الحركة الثقافية، وتقديمها لكتّاب متميزين، حسبنا أن نذكر واحداً منهم هو الطيب صالح. وحسبنا رعاية المجلة للسيّاب في أيام محنته!

وبدهي أن من يستطيع الحصول على أمر بمنع مجلة من دخول مصر، عام ١٩٦٦، يستطيع أن يحصل على قرار بمصادرة كتاب وكاتبه.

وغاية الأمر، إذا كان غالي شكري يتباكى على مصادرة كتاب لويس عوض «مقدمة في فقه اللغة» عام ١٩٨١، فعليه أن يتذكر الآن أن ضحية اليوم كان جلاد الأمس، الذي تلوثت يداه بمصادرة كتاب «أباطيل وأسمار» ومصادرة مجلة «حوار» ومنعها من دخول مصر، بل وتضرجتا بدم صديق قديم هو توفيق صائغ.

وإذا كنا نؤمن بحرية الفكر، ونذود عن حماها، فإننا لا نوافق على مصادرة كتاب لويس عوض، وذلك لا يرجع بطبيعة الحال إلى أن مؤلف الكتاب هو لويس عوض، وإنما لأن إيماننا بحرية الفكر يعني رفضنا مصادرة أي كتاب سواء أكان «مقدمة في فقه اللغة» أو «أباطيل وأسمار» أو مجلة كمجلة (حوار)، ويعني إدانتنا لمن ساهموا في ذلك، ولا شك أن لويس عوض هو ضحية من ضحايا غياب حرية الفكر عام ١٩٨١، ولكن لا شك أن لويس عوض هو «جلاد حرية الفكر» الذي يشارك في السلطة ويستعديها ضد ناقديه «محمود محمد شاكر» وضد أصدقائه «توفيق صائغ ومجلة حوار» عام ١٩٦٦. وصدق من قال «بمثل ما تكيلون، يكال لكم وتزدادون» □